



Снежана Пасер

Фолклорни
елементи у
стваралаштву
Десанке
Максимовић

Задужбина Десанка Максимовић

СТУДИЈЕ
О КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ



СТУДИЈЕ
О КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Књига 8

Књига 1
Љубица Ђорђевић
Библиографија дела Десанке Максимовић 1920–1971. године

Књига 2
Александра Вранеш
Библиографија дела Десанке Максимовић 1972–1998. године

Књига 3
Александра Вранеш
Рукописна заоставштина Десанке Максимовић – попис и опис

Књига 4
Миодраг Сибиновић
Између светлова. Нови аспекти књижевности дела Десанке Максимовић

Књига 5
Мирослав Топић, Петар Буњак
Пољски мотиви и ритмови у франскарицији Десанке Максимовић

Књига 6
Зоран Јовановић
Своменик Десанки од њеног сајкан

Књига 7
Драгиша Меденица
Десанка Максимовић у завичају

УРЕДНИК ЕДИЦИЈЕ
Станиша Тутњевић

Снежана Пасер

ФОЛКЛОРНИ ЕЛЕМЕНТИ
У СТВАРАЛАШТВУ
ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Задужбина „Десанка Максимовић“
Београд
2013.

Објављивање ове књиге помогло је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја

УВОД

Будући да је на књижевној сцени провела пуних седам деценија, Десанка Максимовић је оставила обиман и значајан књижевни опус. То се најбоље може видети у десетотомном издању *Целокућних дела* из 2012. године.¹ Осим песама писала је приче, бајке, романе, путописе, дела намењена деци и одраслима, а бавила се и превођењем дела страних писаца. Библиографија Десанке Максимовић садржи преко три хиљаде библиографских јединица. Међу 2785 јединица штампаних од 1920. до 1971. године су оригинална дела, преводи ауторкиних дела и њени преводи дела страних писаца.² У периоду од 1972. до 1998. објављена је 661 библиографска јединица оригиналних дела.³ Тај корпус није само део националне баштине и културе, већ је и значајан чинилац појединачног образовања и доживљаја света. Сусрет са делима Десанке Максимовић отпочиње већ у раном школском узрасту, те га појединац „сматра својом личном, најинтимнијом културном својином, коју је прихватио и усвојио са потпуно одређеним и дефинисаним доживљајима“⁴.

Стваралаштво Десанке Максимовић је на особен начин обележило двадесети век у српској књижевности, а веома

¹ Десанка Максимовић, *Целокућна дела*, Задужбина Десанка Максимовић, Службени гласник, Завод за уџбенике, Београд, 2012.

² В. у: Љубица Ђорђевић, *Библиографија дела Десанке Максимовић: 1920–1971*, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2001.

³ В. у: Александра Вранеш, *Библиографије дела Десанке Максимовић: 1972–1998*, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2001.

⁴ Љубица Дотлић, „Чудесан свет“ Десанке Максимовић, *Дейинство*, Нови Сад, XXII, бр. 1, 1996, стр. 53.

рано је привукло пажњу тумача. Оспоравано и хваљено, оно временом није остало тек једна од књижевних појава. Континуирана интересовања проучавалаца потврђују издања Задужбине „Десанка Максимовић“, едиција *Студије о књижевном делу Десанке Максимовић* и *Десанкини мајски разговори*, као и часописа *Дейинство* у издању Змајевих дечјих игара. Тематски разноврсно и обимом велико песничко дело било је предмет бројних теоријских и књижевноисторијских студија, као и једне докторске дисертације (Ljubica Đorđević, *Pesničko delo Desanke Maksimović*, Beograd, 1972). Чини се да је с временом оно бивало све изазовније за тумаче, посебно након примена различито заснованих компаративних приступа. Од првобитних тумачења, која су била уско везана за историјски контекст и биографске чињенице из ауторкиног живота, проучаваоци се окрећу делу и поетици Десанке Максимовић. Ако су рани тумачи говорили о превеликој једноставности и недостатку дубине у поезији Десанке Максимовић, савремена тумачења говоре о интелектуалности, слојевитости, односима њеног дела према најширем феномену традиције, чији су чиниоци не само усмена и писана баштина српског народа, већ и европска литература.

У књижевноисторијским прегледима дело Десанке Максимовић не сврстава се изричито ни у један правац актуелан током деценија њеног стварања. Појавила се на литерарној сцени између два светска рата, у периоду обележеном многобројним *-измима*, стваралачким покретима за које се појам авангарда узима као надређени. „Avangarda bi u konkretnom slučaju bila odrednica za poetički radikalizam, dakle za jedan tip stvaralačke prakse koji se temelji prevashodno na negaciji tradicije, nepriznavanju klasičnih pesničkih obrazaca, formativnih načela, na sveopštoj destrukciji modela i načela, forme i sadržine.“⁵

⁵ Gojko Tešić, *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu*. Dvadesete godine, Svetovi, Novi Sad, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1991, str. 5.

Двадесете године, време када су објављене прве појединачне песме Десанке Максимовић, представљају период који се означава „*jezgrom srpske avangarde*“⁶. Већ на стваралачком почетку било је јасно да Максимовићева не припада превратничкој пракси двадесетих година.⁷ Њен први издавач, уредник *Мисли* и критичар Сима Пандуровић, уврстио ју је у песничку струју „*istinskih poklonika 'osveštane' tradicije*“⁸, којој су, по њему, припадали и Massuka, А. Шантић, Ј. Дучић, М. Ракић, Г. Крклец и други. Реч је о групи песника која се уклапа „*u onu formulaciju pesništva u kojoj su osećanja*

⁶ *Isto*, str. 19.

⁷ О томе да су је на самом почетку и писци, њени савременици, доживљавали као песника који је остао мимо актуелних књижевних кретања, сведоче речи Слободана Ж. Марковића: „Књижевне струје у српској и југословенској књижевности између два светска рата, због 'лирске оазе' у младалачким песмама Десанке Максимовић нису је осећале као себи блиског песника. Експресионисти Милош Црњански, Растко Петровић и Станислав Винавер, надреалисти Марко Ристић и Ђорђе Јовановић и, касније, писци социјалне литературе Јован Поповић и Радован Зоговић сматрали су да је њена поезија у традиционалним токовима. На свом стваралачком 'усамљеничком путу' Десанка Максимовић није прихватала експерименте књижевних појава и покрета, није декларативно исказивала свој однос према њима нити се укључивала у групе, али је својим бићем упијала оно што је дах времена доносио(...)“
У даљем тексту аутор наводи да се насупрот онима који су заступали „став о традиционализму у песништву Десанке Максимовић“ код појединих „књижевних зналаца и критичара“ јавила мисао „да њена поезија у себи носи и традиционалне и нове црте.“ Такав став први је јасно изрекао Милан Богдановић у својој критици којом је пропратио излазак прве збирке песма Десанке Максимовић (в.: Милан Богдановић: „Десанка Максимовић: песме“, *Српски књижевни ђласник*, Београд, књ. 13, бр. 4, 1924). Слободан Ж. Марковић, *Српска књижевност између два светска рајћа*. Појаве, писци и дела, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2004, стр. 210–211.

⁸ Gojko Tešić, *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu*. Dvadesete godine, str. 80.

najbitnije vrednosti i vrline pozitivnog viđenja stvarnosti, a ime-nuje se određenje kao 'larpurlartistička spisateljska skupina'⁹. Насупрот њима стоји струја авангардиста који су као доми-нантан књижевни принцип прокламовали деструкцију на књижевном плану, анархизам, рушење тековина књижевне прошлости. Овом кругу песникињиних књижевних савре-меника припадали су М. Црњански, Р. Петровић, С. Винавер, М. Крлежа и други. У њиховом стваралаштву уредник *Мисли* видео је „циркуску поезију“, тзв. „поетску клоунаду“ због тога што, према његовом суду, нису поштовали начела ети-ке, естетике и логике. Чињеница да је ауторка своја дела ства-рала у то доба, али мимо свих авангардних -изама, говори о њеном концепту поетске различитости. Пуну стваралачку зрелост и афирмацију достигла је у доба савремене књижев-ности (друга половина 20. века). Историјски прегледи књи-жевности¹⁰ сврставају је у скупину традиционалиста, тачније писаца који су успели да хармонизују елементе традицио-налног и модерног сензибилитета, чинећи то мање бурно и нетранспарентно у односу на припаднике помињаних ску-пина. Истина, песникињино стваралаштво је асимиловало елементе стилова у чије је доба писала, што је природни пут сваког књижевника.¹¹

Већ када се појавила, двадесетих година двадесетог ве-ка¹², Десанка Максимовић (1898–1993) је исказала своју при-врженост традицији. Није се определила за реформаторски пут експеримента или актуелне заумне слике, већ је следила

⁹ *Isto*, str. 80.

¹⁰ В. у: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Нолит, Бео-град, 1983, стр. 540–548.

¹¹ О tome videti: „Korespondencija poezije Desanke Maksimović sa stilo-vima srpske književnosti dvadesetog veka“, Ljubica Đorđević, *Pesnič-ko delo Desanke Maksimović*, Lj. Đorđević i IP „Pešić i sinovi“, Beograd, 1998, str. 40–88.

¹² Прва објављена дела су песме *Једна смрт* и *Пишање* у часопису *Мисао*, књ. 2, св. 1 (16. јануар 1920).

поетику склада народне књижевности, књижевних претходника и властити стваралачки сензибилитет. На њу је утицала поезија српских романтичара и приповедна проза реалиста. На формирање њеног књижевног укуса, још у младости, утицали су ствараоци српске модерне, а нарочито поезија Јована Дучића, што се одразило у њеним првим гимназијским песмама. Коначно, на песникињино формирање траг су оставиле две велике модерне европске књижевности тога времена – француска и руска.¹³ Отуда Љубица Ђорђевић износи став да су у песникињином стваралаштву „*sjedinjeni i ublaženi prelazi od tradicije do modernog*“ и да је њена поезија „*ne pripadajući ni jednom suvremenom stilu, gradila sama tok*“¹⁴.

Од самог почетка она је подједнако стварала за децу и за одрасле. Прво објављено дело за децу била је збирка песма *Врш деџињсџива* (1927). Следе збирке прича *Лудило срца* (1931), *Како они живе* (1935), *Сџирашна иџра* (1954), *Хоћу да се радујем* (1965); истовремено излазе књиге бајки *Срце луџке сџавалке и друје џриче за децу* (1933), *Расџеване џриче* (1938), *Дечја сода и осџале џриче* (1942), *Чоданин џчела* (1956), *Бајка о Краџиковечној* (1957), *Ако је вероваџи мојој баки* (1959), *Писма из шуме и Медведова женидба* (1961), *Ђачко срце* (1966), *Паџуљкова џајна* (1967). Паралелно са прозом објављује и песме за децу окупљене у збиркама *Паукова џуљашка и Шарена џордица* (1943), *Река џомоћница* (1950), *Веџрова усџаванка* (1953), *Пролећни сасџанак* (1954), *Росна руковей* (1955), *Шумска џуљашка* (1959), *Чудо у џољу* (1961), *Сунчеви џоганици* (1962), *Пџице на чесми* (1963), *Злаџни лейџир* (1967). Нижу се бројне књиге песма, прича, романи (*Оџворени џрозор*, 1954; *Бунџован разред*, 1960; *Не забораџиџи*, 1969; *Прадевојџица*, 1970), као и преводи са других, посебно словенских језика.

Већ након прве збирке песама (*Песме*, 1924), у стваралаштву Десанке Максимовић препознат је „стил на народну“

¹³ V. u: Ljubica Đorđević, *Pesničko delo Desanke Maksimović*, str. 14–15.

¹⁴ *Isto*, str. 40.

и психолошка сродност њене лирике са „народном женском лириком“¹⁵. Поред овог суда, који ће будући проучаваоци потврдити и проширити, Богдановић је, на пример, закључио како се ауторка није трудила „да своју женствену простоту и бистрину компликује и помути икаквим универзалним проблемом“; те да „у њеној поезији, зацело, нема дубине“. Али, то не смета истој поезији да на читаоца остави утисак „као да сте се росом умили“¹⁶. Ове констатације о једноставности и пријемчивости ауторкине лирике могу се проширити на читаво њено стваралаштво, у стиху и прози. Међутим, суд о недостатку дубине и неоптерећености „икаквим универзалним проблемом“ оповргнут је проучавањем слојевитости опуса Десанке Максимовић. Заправо, већ од прве песме (*Једна смрт*) песникиња је посвећена сложеним темама, само што им прилази на приступачан начин, близак и читаоцу са просеченим литерарним искуством.

Мада је писала приповетке, романе и путописну прозу, Десанка Максимовић је најпознатија по поезији, која је највише привлачила и пажњу проучавалаца. Књижевно-историјски прегледи углавном истичу следеће књиге песма: *Песме* (1924), *Зелени вишњез* (1930), *Нове песме* (1936), *Песник и завичај* (1946), *Отаџдино, ту сам* (1951), *Мириш земље* (изабране песме, 1955), *Заробљеник снова* (1960), *Тражим љомиловање* (1964), *Немам више времена* (1973), *Лейојис Перунових љомомака* (1976), *Песме из Норвешке* (1976), *Ничија земља* (1979), *Међаши сећања* (1983), *Слово о љубави* (1983), *Михољско лејо* (1987), *Озон завичаја* (1990), *Зовина свирала* (1992). Десанка Максимовић се песмом исказала у свим областима, „у којима се кретало традиционално српско песништво од романтизма до наших дана“¹⁷:

¹⁵ Милан Богдановић, „Десанка Максимовић: Песме“, у: *Десанка Максимовић*. Споменица о 100. годишњици рођења, прир. В. Б. Савић, Ваљево, 1998, стр. 142.

¹⁶ *Исто*, стр. 143.

¹⁷ Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, 1983, стр. 544.

у интимно-исповедној, љубавној лирици, поезији природе, родољубивој, социјалној, рефлексивној лирици и поезији за децу. При крају животног пута ауторка ствара песме са ониричким визијама и хаику поезију, којима искорачује из свог препознатљивог тематског репертоара.

Њен песнички опус проучаваоци деле на три етапе¹⁸. За прву фазу карактеристична је интимно-исповедна лирика, отворена према природи (песме почевши од прве збирке *Песме*). Следећу фазу чини поезија у којој се огледа „окренутост ка другима“, тј. туђим судбинама (почевши од *Нових њесама*), након чега следе социјалне и родољубиве песме. Три збирке из треће фазе: *Тражим њомиловање*, *Летњојис Перунових њојомака* и *Ничија земља*, неподељено су окарактерисане као песнички врхунци Десанке Максимовић. Овлашним погледом уочава се да су основне теме с почетка њеног стваралаштва – љубав, природа, родољубље – у основи романтичарског правца у књижевности, а последњим збиркама интелектуалистичке и медитативне поезије песникиња се укључује у круг модерних књижевних стваралаца.

За песничку инспирацију Десанке Максимовић био је изузетно значајан и фолклорни фонд, а у мањем обиму и дела других аутора. Њена поетика обједињује елементе народне књижевности, мита, обредно-обичајне праксе, догађаје из националне и светске историје, а све то је надграђено и усаглашено са оригиналном ауторском концепцијом. Развојни лук те поетике се може сагледати од сугестивне интимне лирике до митских и националних упоришта. Поезија личних импресија обележена је медитативним и исповедним тоновима (*Песме*, *Зелени вишњез*, *Нове њесме*). Песнички израз је посебно обележен и тематиком Другог светског рата (*Песме о ројсћиву и слободи*, *Ослобођење Цветије Андрић*, *Ошацибина у њрвомајској њоворци*, *Ошацидино*, *њу сам*), да би сфера

¹⁸ Драган М. Јеремић, „Десанка Максимовић: песник целог живота“, *Венац*, 5–6 (05.06.1988), стр. 72–73.

колективне прошлости обухватила и старије историјске периоде и архаичне, митске слојеве традиције (у *Лейоису Перунових ђоџомака* и *Ничијој земљи*).

Тема овога рада налагала је компаративно сагледавање народне књижевности и дела Десанке Максимовић. Ипак, поједине интерпретације морале су бити шире и обухватније, будући да је овај опус у корелацији са целокупном историјом културе и делима ауторкиних савременика. Паралеле између народне књижевности и ауторкиних остварења осветљавају сижејне, мотивске и жанровске везе, заједничке одлике у песничком/приповедачком поступку, семантичке и лексичке сличности. Корпус текстова народне књижевности чине Вукове антологије (Вук Ст. Караџић, *Српске народне ђјесме, I–IV*; В. Ст. Караџић, *Српске народне ђријовијетке*), етнографски спис *Живот и обичаји народа српскога* и *Српски рјечник*. Према потреби су разматране и друге збирке народних умотворина (Валтазар Богишић, *Народне ђјесме из сџиријих, највише ђриморских зајиса*; Веселин Чајкановић, *Српске народне ђријоветке*, књ. 1; Војислав Ђурић, *Анџолоџија народних ђријоведака*; Доситеј Обрадовић, *Басне*; Зоја Карановић, *Анџолоџија српске лирске усмене ђоезије*, З. Карановић, *Анџолоџија српске лирско-етске усмене ђоезије*; Миодраг Матицки, *Двори самоџвори*. Тужбалице; Снежана Самарџија, *Народне басне и ђриче о животињама*, антологија, С. Самарџија, *Народне ђријоветке*, антологија, С. Самарџија, *Српске народне зајонетке*, антологија). Испитани корпус Десанке Максимовић обухвата: поезију (од збирке *Песме* из 1924. до *Ничије земље* из 1979); прозу за децу (џајке, већином објављене у шестој књизи *Сабраних дела* Десанке Максимовић¹⁹); роман *Прадевојџица* и прозу *Шева Неџесница*, једино постхумно објављено дело.

Дело Десанке Максимовић је посматрано као спој древног и модерног сензибилитета и доживљаја човека и света.

¹⁹ Д. Максимовић, *Писма из шуме, џајке*, Нолит, Београд, 1969.

Оно је јединствено и оригинално, али је истовремено универзално и опште, будући да је асимиловало поједина темељна искуства на којима почива наша култура. Циљеви ових проучавања подразумевали су синтезу досадашњих тумачења опуса Десанке Максимовић и проналажење нових, до сад непримећених значења појединих дела, посебно заснованих на вези са родовима, врстама и стилским средствима усмене књижевности. Компаративно проучавање подразумевало је поред усменог стваралаштва и шире сфере традицијске културе, етнологије, паганске митологије и њених преплитања са елементима хришћанства и националне историје. Овакве захтеве наметало је и целокупно дело Десанке Максимовић. Показало се да није могуће прецизно хронолошки измерити линију у историји књижевности којом се креће проучавалац бавећи се овим темама при реконструкцији слике света и стваралачког поступка најпознатије српске песникиње.

Из обимног ауторкиног дела издвојено је оно што ће најбоље представити конкретне књижевне релације, сличности и разлике, као и оно што ће најбоље указати на стваралачку аутономност и кохерентност поетике. Осим откривања суштинских чинилаца уметничког поступка, испитиване су везивне нити које спајају сва дела Десанке Максимовић у јединствену уметничку целину. Проучавање треба да одреди степен утицаја, као и начин транспозиције елемената народне књижевности у стварању Десанке Максимовић. Њено стваралаштво иде у прилог претпоставци да писци свесно или несвесно носе теме, мотиве и поступке из блиских, најчешће националних књижевности, које касније намерно или нехотице уткивају у своја дела. Тако је немогуће говорити о писцу без проучавања књижевних извора и узора, што је у ово проучавање укључило књижевно-историјски метод. Такође, може се говорити о месту Десанке Максимовић у токовима српске књижевности, односно сагледати значај њеног дела у историјском и духовном контексту. То подразумева разматрање положаја писца у оквиру некадашње југословенске,

и шире – европске књижевности. Ово друго је могуће јер је песникињино дело већ по свом настанку често превођено – првенствено на словенске језике, али и на енглески, турски, немачки, мађарски, скандинавске и романске језике – чиме је искорачило из контекста националне књижевности. Поређење унутар песникињиног времена и простора (које би било поређење ширих размера и имало би смисла јер је чињеница да се сличне теме и мотиви у истом временском периоду јављају код различитих писаца) само је скицирано на појединим местима, јер представља засебан ток у проучавању материје.

Књига је подељена жанровски. Најпре је проучавана поезија за одрасле; следи поглавље о ауторским бајкама и, у завршном делу, разматране су веће прозне форме – роман *Прагевојчица* и проза *Шева Небесница*. У оквиру жанровске поделе поштована је хронологија настанка дела.

Први део
ПОЕЗИЈА

1. ЕЛЕМЕНТИ НАРОДНЕ КЊИЖЕВНОСТИ У ПОЕЗИЈИ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

(од збирке *Песме до Тражим њомиловање*)

Од свог песничког почетка Десанка Максимовић је била окренута народном стваралаштву (мотиви, топоси, лексика, стих) и митовима, али је истовремено била отворена за модерне елементе у књижевности (слободан стих, песме у прози, инверзија у синтакси песничког језика, мистична/оно-страна визија љубави). Могло би се рећи да њено стваралаштво све време осцилира на амплитуди од традиционалног до модерног. Није припадала школама и правцима своје епохе, иако је у неким поступцима била блиска појединима, о чему ће касније бити речи. У свом дугом и богатом стваралачком веку написала је оригинална дела, не методом подражавања већ путем преобликовања појединих елемената традиције и њиховог уграђивања у препознатљив песнички свет.

Одмах по излажењу књиге *Песме* (1924), Милан Богдановић, иначе први критичар дела Десанке Максимовић, за песникањин поступак или како он каже „лирску концепцију“, изрекао је суд да је „у основи старинска и сасвим некомпличована“, да се „прелива једном живом и оригиналном свежином“²⁰. О стиху збирке рекао је да је „варијација старих услова

²⁰ Милан Богдановић, „Десанка Максимовић: Песме“, у: *Десанка Максимовић*. Споменица о 100. годишњици рођења, прир. В. Б. Савић, стр. 142.

са новим комбинацијама²¹. Јасно да је последња констатација о песничком поступку у колизији са првом тврдњом да је поступак „старински“ и „некомпликован“, што води закључку да је ауторка традицији (критичар је назива синтагмом „стари услови“) приступила новаторски, а не подражавалачки.

У истој критици објављеној 1924. године, непосредно по изласку прве песникињине књиге, Богдановић жели аудиоторијуму да укаже „на једну изванредну психолошку сродност лирике ове жене са народном женском лириком“²². Иако није био у праву када је на истом месту за њену поезију написао да „нема дубине“, да није у стању да покрене у читаоцу загонетна питања типа „зашто? чему? како?“, свакако је заслужан за осветљавање везе ове поезије са народном и за истицање присуства мотива природе у њој („Ја не могу а да не подвучем једну ретку љубав за природу, која је основ свеколикој животној радости Г-ђице Максимовић. Њено поклониство природи прелази границе обичног пантеизма...“²³).

Исте године Синиша Пауновић²⁴ у свом изузетно аналитичком приступу збирци *Песме* уочава елементе модерности које је збирка донела. Он високо цени „новину у форми“ њених стихова (слободан стих, песме у прози).

Приказујући *Песме* у години када су објављене, Сима Пандуровић²⁵, иначе први издавач појединачних песама Десанке Максимовић у часопису *Мисао*, најпре се осврнуо на њихову „сасвим личну и добро нађену“ форму. Таква форма је резултат „слободног али коректног стиха“. Иначе противник послератне књижевности за коју држи да је „шарлатанизам у њој почео на јако узимати маха“²⁶, Пандуровић је афирмативно говорио

²¹ *Истио*, стр. 144.

²² *Истио*, стр. 142.

²³ *Истио*, стр. 143.

²⁴ С. Пауновић, „Песме Десанке Максимовић“, *истио*, стр. 151–154.

²⁵ Сима Пандуровић, „Песме г-це Десанке Максимовић“, *истио*, стр. 141–142.

²⁶ *Истио*, стр. 141.

о песникињиној првој збирци, која је настала „у тишини, без рекламе и врло ревносно“. Пандуровићу је одговарала њена поезија јер је била модерна (у погледу форме), а довољно конзервативна (у погледу садржине) да се не поведе за маниром модернистичке поезије двадесетих година 20. века, коју он пезоративно назива „гротескна и будњарска реклама“.

У круг традиционалиста тада младу ауторку сврстао је и Стеван Раичковић²⁷. Заступао је такав став јер „њена поезија није имала ону драж шока какву су поседовали лирски наступи неких њених савременика“. Увидео је да њена поезија „зрачи својом нијансом“, да није остала усамљена и заробљена у прошлости, већ је „окренута животу и с видиком на ново песничко доба“. Дакле, ни Раичковић јој не пориче дозу модерности.

Стихом и строфом песма Десанке Максимовић детаљно се бавила Љубица Ђорђевић. Запазила је да у збирци *Песме седмерци и осмерци* чине трећину стихова (489 од 1572), па закључује да је „pesnikinja u to doba, do 1924. godine, u pogledu silabike bila pod uticajem stiha naše narodne lirske poezije, u kojoj je osmerac osnovni stih“²⁸. Ако се у почетку стварања у погледу стиха није ослањала на себи ближу књижевну традицију (парнас и симболизам), свакако је то био песнички наклон даљој традицији, традицији народне књижевности. Ни у погледу строфе Десанка Максимовић није следила непосредне претходнике који су као идеал строфике видели катрен. Нумерички преглед Љ. Ђорђевић показује да збирку *Песме* карактерише дужа строфа – од 5, 6 и 7 стихова.

Александар Петров у студији „Традиционално и модерно: рана поезија Десанке Максимовић“²⁹ скреће пажњу на значај песничке слике, којом се узгред бавила и Љ. Ђорђевић тумачећи

²⁷ Стеван Раичковић, „Између тајне и отаџбине“, *истио*, стр. 332–341.
²⁸ Љубица Ђорђевић, *Pesničko delo Desanke Maksimović*, стр. 271.

²⁹ А. Петров, „Традиционално и модерно: рана поезија Десанке Максимовић“, *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*, зборник радова, прир. Ана Ћосић Вукић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2008. стр. 15–41.

Песме. Она је метафору истакла као битан елемент израза песникиње. Реч је о генитивним метафорама у којима се спаја конкретно и апстрактно („стазе сумње“, „долине досаде“, „река ситости“, „магла сумње“ – из циклуса *На одморишту*; „стаза једног бола и једне радости“, „стража једне љубави“ – из песме *Молба младости*). Развијене „апстрактно-опредељујуће генитивне метафоре“ стварали су српски и хрватски авангардни песници између два светска рата (Мирослав Крлежа, Антун Бранко Шимић, Момчило Настасијевић, Станислав Винавер, Душан Матић³⁰). Применивши тај манир авангардиста (јер по масовности појаве можемо говорити о распрострањеном начину писања у међуратном периоду), Десанка Максимовић се приближила њиховом кругу. Реч је о песничком поступку који ће три деценије касније употребити Васко Попа у својој књизи *Кора* (1953), која је означила новину и модернистички преврат.

Највећу блискост поезије ове песникиње са делима њених савременика модерниста, иако се о њој уобичајено говорило као о традиционалисти, Александар Петров³¹ види у вези песникиње са суматраизмом Милоша Црњанског. „Суматраистички велтаншаунг“ или њему својствено осећање света експлицирано је у стиховима песме *Тајна* (збирка *Песме*):

Четири чудна имена,
први од тебе дар
у поноћ шапућем меко
јер, ако их чује неко,
четири умреће цвета
на другом крају света.

или у песми *Над живоћом* (збирка *Песме*):

³⁰ В. у: Тихомир Брајовић, *Теорија песничке слике и њена примена на хрватску и српску авангардну поезију*, „Парадоксалност метафоре, амбивалентност слике“, Београд, 1999, (докторска дисертација у рукопису), стр. 238–270.

³¹ А. Петров, *нав. дело*, стр. 37.

Осећам полудећу пролећа овог
Због неке далеке лепоте.

Овим својим суматраистичким визијама ауторка се, мада недеklarативно, приближила кругу модерниста. Мада неупадљиви, елементи сличности између њених и песама модерниста ипак постоје.

Као што ни Милош Црњански, упркос новаторства које је пропaгирао, није одолео традицији па у његовим стиховима налазимо одјек Радичевићевих, тако је и Десанка Максимовић за своје ране песме инспирацију налазила у народној лирској поезији. На однос народне поезије и стихова Десанке Максимовић фокусирали су се у својим истраживањима Александар Петров, Лидија Делић, Бошко Сувајџић³². Аналитички заснованим приступом они уочавају интертекстуалне везе које је песникиња остваривала у својим збиркама са делима народне књижевности, али и других песника. Наведени истраживачи су уочили да се усменопоетски фон различито манифестује у песмама. Код неких песама сам наслов указује/упућује на интертекстуалну везу са народним остварењима, јер је преузет из народне традиције (нпр. *Змија младожења*, *Гојковица*, *Чардак ни на небу ни на земљи*, *За Пејевују*, *Тамни вилајет*). Други тип песама у наслову садржи одреднице које усмеравају читаочеву пажњу на конвенције наведеног жанра народне књижевности (нпр. *Крвава бајка*, *Бајка о женином срцу*, *Клејива и молићива*, *Сељакова здравица*, *Младићева џуждалица*, *Свајковска песма*). Трећи тип песама садржи у свом подтексту у мањој или већој мери преобликоване мотиве и тополе из усмене књижевности.

*

Један број песама из ране фазе песникињиног стваралаштва понео је наслов народних песма и прича чије елементе

³² В. у: *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*, зборник радова, прир. А. Ђосић Вукић, Бања Лука, 2007.

има у подтексту. Однос песама *Змија младожења*, *Гојковица*, *Чардак ни на небу ни на земљи*, *За Пејелују* према остварењима усмене књижевности, чије су наслове/имена јунака понеке, биће разматран у склопу збирки којима песме припадају.

Вечита људска дилема учинити или не учинити нешто, нашла се у подтексту песме *Тамни вилајет* (ДМ, ЦД, 2, стр. 315). Насловна синтагма асоцира на предање о тамном вилајету, које потиче из романа о Александру Великом, а забележио га је и Вук у свом *Рјечнику*³³ у виду приче о жаљењу за неузетим благом. У овој песми тематизована је психолошка поента предања тако што је модификована у исповест поетског субјекта који оклева да успостави контакт са сапутницима из воза, свестан да ће се кајати због пропуштене прилике, баш као што се десило јунацима предања:

Око мене у возу пет нових лица.

Пет нових лица – пет нових континената,
пет нових лица – пет нових океана,
пет нових лица – пет непрочитаних књига.

Као у бајци о Тамном вилајету,
прозборим ли с њима, кајаћу се;
не прозборим ли, кајаћу се опет.

И остајем за све време пута ћутке.

Јунаци предања су се покајали због пропуштеног материјалног добитка, песнички субјект због пропуштене прилике да свој дух обогати сазнањима која појединцу могу пружити контакти са новим људима:

Излазим затим доиста с осећањем
као грамзив из тамна вилајета
који не узе содом прегршт злата;
као читач из богате књижнице
који ни једне књиге не отвори; (...)

³³

Вук, *Српски рјечник*, одредница Тама, 3) *тамни вилајет*, 1975, стр. 730.

*

Бројнију групу песама у раном песникињином стваралаштву чине остварења која у наслову садрже жанровску одредницу. Тиме наслов врши упућивачку функцију, усмерава поље очекивања истраживача у односу према предлошцима из усмене књижевности, у погледу жанра, мотива, уметничког поступка.

Један број песма носи у наслову жанровску одредницу бајка: антологијска *Крвава бајка* (ДМ, ЦД, 1, стр. 574), *Бајка о устаничкој љушци* (ДМ, ЦД, 1, стр. 587), *Бајка о женином срцу* (ДМ, ЦД, 2, стр. 253) и *Бајка о ковачу* (ДМ, ЦД, 2, стр. 111).

Крвава бајка већ насловном синтагмом (оксиморон: идиличан свет бајке се спаја са крвљу и злочином) указује на отклон од тог жанра. Њена тема је насилна масовна смрт, која нема своју паралелу у усменој бајци. Пре би се рекло да је то антибајка у којој се очуђава један трагичан историјски догађај посредством композиционих поступака карактеристичних за бајку, као што је типски почетак. Уводна формула („Било је то у некој земљи...“) асоцира на почетак нарације у традиционалној бајци. Делокализација и релативизација тренутка када се одиграо приказани догађај наликују свету у коме се дешава радња народне бајке. Али, одредница Балкан („земљи сељака на Балкану“) указује да је делокализација из хронотопа само привидна, да се догађај ипак одиграо на конкретном простору, у одређеном историјском времену. Наизглед немогуће у овој бајци постаје могуће, чињенично. Предмет ових стихова, иначе елигије по тону и тематици, јесте стваран догађај – страдање јунака. Мотив страдања је експлициран у рефрену који се три пута понавља, уз варирања („умрла је мученичком смрћу/ чета ђака“ – два пута и „умрла је јуначком смрћу/ чета ђака“). Троструко понављање рефрена аналогно је троструком понављању епизода у композицији бајке.

Јунаци бајке који страдају на њеном почетку требало би, по законитостима жанра, да оживе у другом делу како би се

испунио захтев бајке за позитивним исходом. У *Крвавој бајци* нема оживљавања јунака, „чета ђака“ више никада неће „трчати испод свода плава/ док све задатке на свету/ не по-свршава“. Ипак, аутор је на себи својствен начин испоштовао правило завршетка бајке створивши илузију „da ta deca nisu nestala, da žive negde“³⁴. Тако су „дечака редови цели/ узели се за руке“ и са последњег школског часа отишли на стрељање „као да смрт није ништа“. У завршној слици сублимира се трагична димензија догађаја тиме што се смрт јунака не представља као коначна и неопозива:

Другова редови цели
истог часа се узнели
до вечног боравишта.

Јунаци су се заједно узнели тамо где ће наставити своје трајање у вечности. Могућност јунака да без потешкоћа прелази из једног у други ниво стварности, овде из земаљске у небеску раван живота, један је од основних конструктивних принципа бајке. Вазнесење је хришћански мотив (вазнесење Христа) који овде функционише као терминолошка позајмица, без тенденције да се даље развија.

Лидија Делић је уочила да читав догађај има димензију чудесности: „извођење ђака из школских клупа и одвођење на стрелиште, па у смрт, у тој мери је противно разуму и уобичајеном људском искуству, да асоцира измишљена и фантастична збивања као у бајци. У ту сурову историјску реалност је, као и у догађаје у бајци – тешко било поверовати.“³⁵

Бајка о усћаничкој љушци припада истом кругу као претходна песма. Реч је о родољубивом циклусу *Песме о ројштву*

³⁴ Ljubica Đorđević, *Pesničko delo Desanke Maksimović*, str. 207.

³⁵ Л. Делић, „Традиционални жанрови и мотиви у поезији Десанке Максимовић“, *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*, зборник радова, прир. А. Ћосић Вукић, Бања Лука, 2007, стр. 113.

и слободи. Песма интонацијом подсећа на буднице – испевана је у заносу и у част подизања устанка. У стиховима су се нашли елементи позајмљени из бајке: оживљени предмет („закликта пушка“); оживели пејзаж („дубови стари, кршеви, чуке,/ добише руке“); чудо које се догађа преко ноћи („У току једне ноћи се збише/ невидљива чуда“); преображај јунака и околине („порасте дечак без наусница/ у младића“, „у току једне једине ноћи/ пониче шума из ледине“).

Бајка о женином срцу се делимично придржава композиционих принципа бајке. Уводна формула наговештава јунакињу изузетних моћи: „Имала је жена три срца“³⁶. Нарација се заснива на троструком варирању једне епизоде (троделна композиција), са истим исходом: сва три срца уништиће човек/мушкарац. Мотив поседовања три срца, мотив троструке смрти и троструког оживљавања јунакиње („што у пролеће свако/ по ново срце роди“), као и срећан исход наликују елементима народне бајке.

Бајка о женином срцу има и елемената којима одступа од усменог обрасца. Ретроспекција у приповедању супротставља се хронолошком/прогресивном низању догађаја у традиционалној бајци. Тематика на релацији расветљавања мушко-женских односа непозната је фолклорном жанру. Очито да је аутор ове уметничке бајке усмени предлогак ресемантизовао и добио бајку која покреће савремене теме.

Бајка о ковачу семантички и композиционо готово да нема додира са традиционалним жанром. Говорни субјект у њој кроз инвокацију и реторска питања износи своја сећања на ковача из Бранковине. Јунак ове бајке – ковач поседује дивовске моћи („једном руком подизао вола“, „докоре пламена брао голом шаком“, „жеравицу држо на длану лако“), али не и функцију типичног јунака бајке. Он је симбол надљудске

³⁶ Утростручење делова тела је одлика хтонских сила, демона, који су у епици супституисани ликовима јунака са натприродним моћима. Балчак војвода има три главе, Муса Кесеџија три срца.

снаге и ту се завршава удео чудесног у *Бајци о ковачу*. Од традиционалне бајке у овој творевини функционише постулат да је то прича о ономе „што не може бити“.

Клетва као традиционални жанр нашла је своје место у насловној синтагми песме *Клейџа и молиџа* (збирка *Зелени виџез*). Песма почиње у маниру средњовековног молитвеног жанра, обраћањем субјекта божанском бићу, овде апострофирањем Бога и упућивањем молитве:

Боже, што небесне пожаре спушташ у жетве
и сејеш страх у срца злу подана,
молим Ти се смерно од дана до дана:
услиши моје милостиве клетве
за онога који ме вољаше срца одана.

Оксиморонска синтагма „милостиве клетве“ наговештава тон будућег проклињања. Сада је јасно да три клетве које ће упутити женски субјект ономе који ју је искрено волео („који ме вољаше срца одана“) неће носити негативне жеље, већ ће се попут оних у народној љубавној лирици³⁷ претворити у своју супротност – благослов:

Учини да топлином мога гласа
Одјекне ветар кад око прозора му збори.
(...)
Учини да облаци, када мину му над домом,
Моје благе попримају кретње.
(...)

³⁷

Кун' га, мајко, обе да кунемо!
Тавница му моја недра била!
Руке моје – синцир око врата!
Уста моја очи му испила!

(*Зејнина клейџа*, Вук, II, 533)

Исти образац девојчиног проклињања-благосиљања јавља се у песми *Клейџа за клейџом* (Вук, II, 529), *Клейџа девојчина (истио, 530)*; *Марина клейџа (истио, 531)*.

Учини да једном, кад у ноћ се пробуди,
сјај месечев га са неба пробуди
да скрушен дође до мене.

Попут девојачких клетви у народној лирици и овде је присутно „поигравање са формом и значењима, па се интонацијом клетве моћно призивају благодети и лепота трајања“³⁸, који ће се остварити у љубави двоје младих.

Песма *Народна клејва* (ДМ, ЦД, 3, стр. 423) придржава се обрасца ове архаичне и распрострањене фолклорне творевине. Она је, као што усмени предлогак налаже, покренута јаким, негативним емоцијама говорника, у овом случају народа. Иако се у песми не експлицира који је конкретан догађај условио такав став колектива, може се претпоставити да су повод преживљена патња, страдање који су условили гнев и мржњу према починиоцу (овде се апострофира као „насилник“), коју је народ немоћан да узврати изванјезичким средствима. Несрећа коју је насилник нанео народу попримила је есхатолошке димензије:

Где је расла трава,
сада су тврда трла. (...)

Где се чула песма
из птичијих грла,
мукла тишина. (...)

Где су била гробља
племена помрла,
трње сада ниче.

Насилник је уништио не само аграр, вероватно једног претежно земљораднички оријентисаног народа, него и последњи и најиздржљивији изданак флоре – траву. Заувек је угасио песму птица, овде не само симбол весеља него и виталности фауне на једном простору. Коначно, уништио је

³⁸ Снежана Самарџија, „Пословице, благослови и клетве у усменој књижевности“, *Књижевност и језик*, Београд, LV, 1–2, 2008, стр. 42.

и гробља, што је метонимијска замена за оне који су та гробља одржавали придајући им значај светих места, дакле – насилник је уништио читав један народ. Отуда једино остаје да се уништитељу у форми клетве упуте еквивалентне жеље које кулминирају стихом „насилниче,/ крв ти се затрла!“, с надом да ће се магијска моћ речи остварити, да ће се и насилнички род затрти. Тиме би и правда била задовољена.

Молитва као насловна одредница присутна је у већем броју песма Десанке Максимовић. Молитвом у књижевности служили су се аутори да изразе своју веру у Бога, односно да успоставе контакт са Богом, Христом, Богородицом или светитељем. Одлика молбеног говора је наглашена емотивност и експресивност у директном обраћању. Структура молитве је трочлана: почиње захваљивањем; следи исповедање грешности, осећања кајања и скрушености; завршава се молбом, односно искањем. Суштинску вредност молитве као жанра проучаваоци виде у могућностима импровизације, у погледу форме и садржаја³⁹. На овом ставу могло би се утемељити проучавање молитве у стиху Десанке Максимовић. У њеном молитвеном стваралаштву могу се учинити три поделе, које се у неколико тачка додирују. Прва би била формалне природе, на песме које у свом наслову имају одредницу молитва; друга на мотивску усмереност молитве; трећа би подела била она коју је начинила Ана Ђосић Вукић⁴⁰ на „молитве лирског субјекта и молитве других лица“.

Молитве са љубавном тематиком су молитве субјекта у првом лицу: *Молишва за љубав, Две молишве (За мене, За њеја), Клеишва и молишва* (све у збирци *Зелени вишез*, ДМ, ЦД, 1). У *Молишви за љубав* песнички субјект се обраћа Богу молбом

³⁹ В. у: Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, одредница Молитва, Логос Арт, Београд, 2007, стр. 446.

⁴⁰ В. у: А. Ђосић Вукић, „Молитва у поезији Десанке Максимовић“, *Хришћанско и њајанско у њоезији Десанке Максимовић*, зборник радова, Београд, 2005, стр. 177–187.

да сачува од пролазности и заборава снажне минуле емоције („сачувај у срцу мом, зароби,/ јучерашњег дана нестални прам“). У љубавној молитви из два дела: *За мене, За њеја* износи се кајање исповедног субјекта након љубавног расанка због неузвраћене љубави у прошлости:

Више немам њега. Боже, својом милоштом благом,
спусти руку на срце његово пуно рана,
јер бојим се сад: није било дана
кад нисам њему драгом
бола задавала.

Заједнички именитељ ових љубавних молитви јесте моменат исповедања грешности (у вези са љубавним осећањем и његовим манифестацијама) и молба, односно искање да Бог помилује онога ко трпи последице греха. Љубав међу половима као тема ових молитава је несвојствена конвенцијама средњовековног жанра. Семантика молитава Десанке Максимовић је оригинално ауторско решење.

Помилуј Боже (Зелени вишњез, 1930) од молитвеног жанра садржи моменат исповедања грешности оних (множинског субјекта) који занесени радошћу живљења заборављају на драге покојнике, који исту радост више никада неће осетити. На ову молитву се мотивски надовезују *Молиштва очевом срцу (Нове ђесме, ДМ, ЦД, 1)* и *Последња молиштва (Немам више времена, ДМ, ЦД, 2)*. Карактер ових молитви је сасвим профан: у првој се апострофира отац, али не небески већ земаљски: „Нека ме срце твоје ову ноћ чува,/ оно једино на небу за мене мари./ Нагни се ноћас над кров твој стари,/ где сам ја, и болови, и јесен, и дрва сува“. *Последња молиштва* доноси портрет (физички и духовни) мајке, неуоквирен у формалне обрасце молитве.

Молитве „других лица“: *Бојумилова молиштва (Зелени вишњез), Срнина молиштва (Нове ђесме)* представљају удаљавање од жанра који је назначен насловом. Ана Ђосић Вукић уочава да у њима песникиња „проширује тематске оквире молитвених садржаја и открива своју моћ снажене лирске идентификације

са другим⁴¹. Истом кругу припадају *Исјосникова молишва* и *Краљ уочи доја*, које су разматране у склопу збирке *Лейоис Перунових Појомака*.

Песма *Лийија (Зелени вишњез)* се састоји из два дела. У основу првог, дескриптивног дела, налази се јужнословенски обред зазивања кише (додоле), који је временом попримило хришћанство дајући му своја обележја⁴², али је његова семантика сачувана. Обред подразумева обилазак села и атара, што је у стиховима представљено:

Сеоском стазом узаном
Побожна пролази свита.
Моле се углас попови
да златна понесу жита,
да тешки буду снопови, (...)

На молитвени обред колектива у другом делу песме надовезује се молитва песничког субјекта упућена Богу са истом сврхом („О, Боже, послушај и мене/ што не знам светаца житије/ (...) ни побожне песме литије,/ па ороси свенуле жаре/ по ливадама зеленим“).

Песма *Песников блајослов* (збирка *Песник и завичај*, ДМ, ЦД, 1) изневерила је у потпуности поетику жанра који има у насловној одредници (апострофирање онога коме се благослов упућује, набрајање његових врлина, изражавање жеље за здрављем или каквом добробити). Своди се на песниково благосиљање љубави анонимног младог пара. Песма је уједно пример декомпозиције жанра наговештеног насловом.

⁴¹ Ана Ђосић Вукић, „Молитва у поезији Десанке Максимовић“, *Хришћанско и њајанско у њоезији Десанке Максимовић*, зборник радова, 2005, стр. 178.

⁴² Литија (грч. Лите молитва) 1. у православној цркви: свечана поворка верника и свештеника са барјацима, крстовима, иконама и сл., која се изводи о великим празницима или за престанак суше, рата или какве друге пошасте. И. Клајн, М. Шипка, *Велики речник сјраних речи и израза*, Прометеј, Нови Сад, 2006, стр. 707.

Питалица, иначе кратка усмена форма, нашла се у наслову истоимене песме Десанке Максимовић (*Питалице*, ДМ, ЦД, 2, стр. 63). У песми се ауторка само донекле придржавала конвенција традиционалне форме исказане насловом, тачније, семантички ју је изменила и приближила загонеткама. Песма је састављена из низа питања која су изграђена према принципима који функционишу у загонеткама. У стиховима се нижу загонетне слике сачињене од поређења по сличности (преовлађује компаративно поређење: брже од, мирније од). Композициони поступак низања загонетних питања у анафорском низу (Има ли...) уз примену градације, попут овог у песми *Питалице*, јавља се и у народним љубавним песмама, нпр. *Риба и гјевојка* (Вук, I, 285):

Има ли, Вуче, што брже од муње
кад плане за суше над мачванским житом
(...)

Да ли ко као подринске шуме изненада
затвори вратнице испред првог марака?

Има ли игде мирнијег стада
од сутоном окупаних рађевачких брежуљака?

Има ли жетелица које брже жању
од ноћи кад с јесени по Србији њиве
пожње смеђе? (...)

(*Питалице*)

Има л' што шире од мора?

Има л' што дуже од поља?

Има л' што брже од коња?

Има л' што слађе од меда?

Има л' што драже од брата?

(*Риба и гјевојка*)

Низ метафоричних поређења у песми *Питалице* садржи конкретне појмове којима се именују и приказују појаве и

локалитети Вукове родне земље. Такође, одговори на питања не би били апстрактни јер су везани за искуство човека који потиче из Србије. Тиме је задовољен још један услов жанра: правило загонетања је „везаност за искуствено, чулно проверљив појам“⁴³.

Низ загонетних питања/поређења сачињених од конкретних појмова наставља се апстрактним категоријама, које су, како је речено, нетипичне за загонетку, односно ређе се јављају у њој. Ипак, све уведене апстрактне категорије (мисао, сет, срце – емоције) у непосредној су вези са човеком и његовим животом:

Има ли где на свету реке игде дуже
од људске мисли са сетним обалама?
Има ли плугова што од ње дубље плуже?
(...)
Има ли игде дубљег ковитлаца
него што у људском срцу отворе се
кад старост котве у њу стане да баца?

Ако имамо у виду да се структура загонетке састоји од три сегмента – уводна формула/питање којим се наговештава загонетање, сама загонетка/загонетање и одгонетка⁴⁴ – ова песма поседује сва три сегмента. Ако је средишњи низ питања у функцији загонетања, онда је прва строфа песме у функцији првог структурног сегмента загонетке. Она објашњава контекст у коме се постављају питања и именује учеснике у догађају, тј. наговештава загонетање. Загонетање подразумева директно обраћање, „непосредан контакт онога ко поставља необично питање и онога ко на питање одговара“⁴⁵. Овде

⁴³ Снежана Самарџија, „Структура и функција усмене загонетке“, *Српске народне загонетке*, антологија, прир. С. Самарџија, Гутенбергова галаксија, Београд, 1995, стр. 12.

⁴⁴ *Истио*, стр. 19.

⁴⁵ *Истио*, стр. 20.

се персонифицирани поток⁴⁶ нашао у улози постављача питања. Апострофирани старац коме су адресирана питања именован је као Вук (Караџић):

Старац Вук седи на обали туђинске воде,
облаке посматра ретке,
слуша вечерње, непознате птице,
а поток му као некад задаје питалице.

Наведени низ завршава се питањем које није развијено у слику попут претходних, чиме наликује жанру питалице. Оно, као последње у низу, носи најјачи емотивни набој:

Да ли игде теже него у туђини,
Вуче, мре се?

Након њега, по законитостима жанра, следи одгонетка, трећи елеменат у структури загонетке. У песми *Питалице* одгонетка је као засебни сегмент изостала. Она би била сувишна јер је уклопљена у стихове целе песме, од самог почетка. Јасно да је смрт свуда тешка, нежељена појава. Ипак, чињеница да је човек отргнут, одвојен и искорењен, уноси додатну тежину како у његов живот тако и у тренутак окончања живота. Последње питање, и без експлицитног одговора, потцртава неизмерну трагику човека који умире далеко од своје земље. Коначно, не само по тематици него и по тону, ова песма не може се довести у додир са уобичајеним шаливим тоном својственим жанру питалица. У њој се нижу питања која сликају горку судбину човека осуђеног на живот и смрт у туђини.

Од традиционалних жанрова у насловима песама Десанке Максимовић срећу се још и сватовска песма, здравица,

⁴⁶ Поток/река/текућа вода је широк и многозначан симбол. Између осталог, симболизује пролазност: „čovekovo postojanje i njegovo proticanje sa uzastopnim nizom želja, osećaja, namera i sa raznolikošću njihovih skretanja“. A. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, odrednica Reka, str. 779.

тужбалица, успаванка. Све жанровске одреднице, изузев успаванке, употребљене су у песмама у традиционалном значењу.

Свајшовска њесма (збирка *Песник и завичај*, ДМ, ЦД, 1) садржи препознатљиве елементе народне сватовске лирике. Конципирана је као девојчино обраћање будућем супругу („Поведи ме дому своме.“), уз препознатљив мотив набрајања чланова његове породице са којима би требало да успостави однос након што напусти родитељски дом:

Сестра твоја још је мала, (...)
сваког јутра ја од мила
очи бих јој пољубила.

Брату твоме неначете
ја бих воде доносила; (...)

Ја бих руке твоје мајке
одменила, поштовала, (...)

Са осмехом оца твога
ја бих увек сусретала; (...)

У народној песми девојка се такође радосно одваја од својих укућана спремна да прихвати нове. О томе како су од елемената свадбеног ритуала настали мотиви па и читави сужеи песама говори Мирјана Детелић у тексту „Свадба као обред прелаза“⁴⁷. Свадбу као обред прелаза чине следећи елементи: 1. кићење сватовског барјака и мешење обредних хлебова, 2. полазак по невесту, 3. дочек у невестином дому, 4. одлазак у цркву на венчање, 5. повратак младожењиној кући, 6. свадбена гозба, 7. свођење младенаца и прва брачна ноћ. Невестино опраштање од рода и дома је чинилац треће наведене фазе свадбеног обреда, и непосредно претходи

⁴⁷ В. у: М. Детелић, *Митски простор и етика*, САНУ, посебна издања, књ. DCXVI, Одељење језика и књижевности, књ. 46, Београд, 1992, стр. 226–227.

њеном последњем изласку из родитељског дома у статусу девојке. Након што је девер прстенује, она се ритуално опрашта од рода и дома: „љуби хлеб и совру, дирек, праг и огњиште; три пута обиђе око огњишта, прекрсти га (...); над прагом, заједно са другарицама, ломи погачу; ставља пару на праг (...)“. Коначно, када пређе преко њега, за њу важи забрана освртања, „да не би пород личио на ујчевину“.⁴⁸ Док обавља ритуалне радње, она комуницира са присутнима, изражавајући спремност да пређе у нови род:

„Лепа Маро, је л’ ти жао мајке?“
 „Зашто би ми било жао мајке,
 у мог драга бољу мајку кажу.“
 „Лепа Маро, је л’ ти жао бабе?“
 „Зашто би ми било жао бабе,
 у мог драга бољег бабу кажу.“
 „Лепа Маро, је л’ ти жао браће?“
 „Зашто би ми било жао браће,
 у мог драга бољу браћу кажу.“
 „Лепа Маро, је л’ ти жао сеје?“
 „Зашто би ми било жао сеје,
 у мог драга бољу сеју кажу.“

(Вук, I, бр. 88)

У погледу форме, *Свајковска ђесма* Десанке Максимовић следи образац народног жанра. Испевана је у осмерцу, иначе стиху типичном за сватовске песме (поред десетерца и тринаестерца).

Сељакова здравица (Песник и завичај) следи традиционални образац у виду општих места (обраћање у свечаној прилици с циљем да се домаћину пожели здравље, имање и напредак). Почиње формулом обраћања домаћину и изрицања добрих жеља (благослова), упућених њему, а потом и његовим укућанима:

⁴⁸ Исто, стр. 226.

Домаћине, брате,
здроаво нам буди!
Свега што желео,
господ ти дао,
сунца и кише,
јела и пића,
а понајвише
унучића!

Тежиште добрих жеља је на различитим видовима плодности: обиље на домаћиновим њивама, у воћњацима, у кошницама, бројност чељади у кући. Попут народних, и ова здравица се изриче за трпезом, узвишеним тоном:

Збришимо, браћо,
са чела боре!
Домаћинове
кћери нам точе,
домаћинове
снахе нас дворе. (...)
Пијмо у здравље
домаћина,
у здравље
синова му,
снахи и кћери!

Будући да се догађај у песми одвија за трпезом, на некој породичној свечаности, уз чашу, песма асоцира на почашницу. Почашнице се везују за слављење појединца, испеване су у његову част. У њима је експлицирана жеља да буде благословен он и његов род, о чему пева народна почашница:

Господар сједи у златну столу,
Врго је ноге у хладну воду,
Ни воде мути, ни зла говори,
Нег' Бога моли да га поможе,

Помогло њега и његов род,
Част да ти је и црлено вино.
(Почасница, 350⁴⁹)

Вино које се помиње у народној песми и асоцира у *Сељаковој здравици*, поред хлеба на трпези, обавезно је пиће на кућној слави, „јер, вино, као обавезно пиће о християнизованом празнику Крсне славе, уз хлеб, представља жртву митском претку, којим се он уобичајено позива на гозбу“⁵⁰. Истовремено, вино симболизује крв, здравље и живот. Оно је обавезна компонента свих породичних обреда: у свадбеном обреду давало се младенцима да пију, глава новорођенчета се поливала вином (у Македонији), беби се давало приликом првог подоја (Бугарке у Тракији).

Тужбалице: *Младићева тужбалица* (ЦД, 1, стр. 480), *Сестрина тужбалица* (ЦД, 1, стр. 483), *Мајчина тужбалица* (ЦД, 1, стр. 484), *Сељанкина тужбалица* (ЦД, 1, стр. 548) насловом асоцирају на обичајне песме из култа мртвих. Све оне садрже типичне елементе народне тужбалице – жаљење за покојником у виду „rohvale i sromena“⁵¹ – а овде их изричу младић мртвој драгој, сестра покојној сестри, мајка преминулој ћерки и мајка преминулом првенцу.

У *Младићевој тужбалици* уочава се мотивска сродност са лирском љубавном поезијом. У њој је присутан мотив девојачке лепоте и девојачког кола:

Многе су девојке на свету лепе,
као ти нису.
Многе се слатко и благо смеју,
твог смеха нема.
(...)

⁴⁹ Зоја Карановић, прир., *Антологија српске лирске усмене њоезије*, Светови, Нови Сад, 1996, стр. 241.

⁵⁰ *Исто*, стр. 307.

⁵¹ R. Pešić, N. Milošević Đorđević, *Narodna književnost*, odrednica Tuzbalica, str. 251.

Свак ће понеког на игру звати,
ја тебе нећу.
(Младићева тужбалица)

Поетски речник тужбалица је заснован на утврђеним појмовима. Један од њих је Сунце. „Није редак случај да се Сунце јави у првим стиховима тужбалице, а да се нађе и у припеву на крају исте песме.“⁵² Вишеструки су разлози за то. Веровало се да не треба нарицати по мраку, па су тужалке чекале да се оно појави да би почеле са нарицањем. Сунце је симбол светлости, „јарко сунце које прерано залази, промеће се у стотинак утврђених стајаћих стихова, заузимајући у поетском речнику тужбалица несумњиво најважније место и по заступљености и по обиљу митских трагова.“⁵³ Чест мотив у тужбалицама је Сунце које греје све присутне, изузев најближих сродника и самог покојника. Са том семантиком мотив се јавља и у Младићевој тужбалици:

Куда ћеш у таму ти, голубице
умиљата?
(...)
Сунце ће младом сваком сјати,
теби неће.

Синтагма „голубице умиљата“ је блиска именици „умилница“, која је типична за тужбалице у којима се жали девојка.⁵⁴

Сељанкина тужбалица је наративна. Садржи приказ сеоског живота и удела који је у њему имао покојник:

Где, си сине? Види се да нема
твојих руку.
Поља стоје. Стаје се руше.
Плот обара.

⁵² М. Матицки, прир., *Двори самоћвори*. Тужбалице, Рад, Београд, 1979, стр. 16.

⁵³ *Истио*, стр. 16.

⁵⁴ В. у: М. Матицки, прир., *Двори самоћвори*, стр. 21.

Рђају мотике и пусто твоје
 рђа рало;
пусти иза тебе буђају
 твоји алати;
ко вода у брани наједном у дому
 све је стало.

Народне тужбалице знају за обичаје шишања, стриगाња
и чупања косе, гребања лица:

Своје лице нагрдила,
дуге косе оцрнила,
дуге косе ошишала,
у црно се замотала,
нек' се знаде кукавица.

Све смо косе поткинуле,
све смо лице изгребале!
(у: М. Матицки, *Двори самојвори*, стр. 15)

Овај мотив је присутан и у тужбалицама Десанке Максимовић:

Црну бих своју волела косу
 видети седу;
оба бих ока сто пута дала
 и руке обе;
пристала ја бих да ми болести
 лице нагрде;
унакаженог да сам ти јутрос
 сванула тела;
да тебе загрлити још једном могу,
 сестро бела.
 (*Сесѝрина ѝуждалица*)

Позив покојнику да се врати или одговори на речи тужилице је опште место у усменим творевинама. Он се јавља у претходној песми и стиховима *Мајчине ѝуждалице*:

Сад камен на мој бол се одзива,
а ти ћутиш;
тепам ти милоште из детињства,
не одговараш.

Наведене тужбалице су у форми апострофирања покојника, што је у складу са народним веровањем у загробни живот и могућност умрлих сродника да чују поруке које су им песмом упућене. У погледу метрике, ове тужбалице имају стих дужи од народне тужбалице; његова дужина варира од десет до дванаест слогова. Припев, у коме се по обрасцу усменог предлошка изражава највиши интензитет бола, одликује све наведене тужбалице Десанке Максимовић („тебе нема“, „твог смеха нема“, „сестро мила“, „а ти ћутиш“, „не одговараш“).

У помињаним тужбалицама јављају се биљке, и то искључиво оне које су везане за посмртне обичаје (босиљак, ружа, јабука, јавор, јаблан, јела и бор). Такође, помиње се и ружа као симбол некадашње девојчине лепоте:

У животу зашто, сестро бела,
не би јоште,
светлост блиставих твојих зеница
да догоре,
ружа што ти је цветала лицем
да доцвета“
(Сесѝрина ѝтужбалица)

Довођење у везу девојчине смрти са ружом има упориште у српској традицији. Наиме, ружа је сматрана граничном биљком, између овог и оног света. Будући таква, она је била неизоставно присутна у обредима иницијације (рођење, задовојчење/венчање, смрт), јер је и иницијант биће на међи, прелазу. Девојку стасалу за удају момак у љубавној песми назива руменом ружицом („Девојчице, ружичице,/ ружо румена,/ што ти са мном не беседиш,/ уста медена?“ , Вук, I, 590). У складу са својом граничном позицијом, ружа има амбивалентно значење, па означава и смрт девојке: „Укопаше једно до другога,/

(...)/ Мало време затим постајало,/ више драгог зелен бор израсте,/ а виш' драге румена ружица“ (Вук, I, 341). Дакле, поред лепоте младе девојке, у народној лирици ружа може сигнификовати и њену смрт. Ружа се садила на гробовима, „посебно на гробовима девојка, и то на гробовима девојка које су умрле пред удају“⁵⁵, да би се девојчина душа настанила у њој.

Тон и семантика тужбалице уочавају се и у песми елиптичног наслова *Девојка за браћом* (*Песник и завичај*, ДМ, ЦД, I, стр. 475). Њени стихови у подтексту носе референцу на народну песму *Највећа је жалост за браћом* (Вук, I, 304). Кулминација девојчиног бола манифестује се физичким нагрђивањем њене лепоте – оличене у коси, очима, лицу – баш као Ђурђевичине у народној традицији⁵⁶:

Нека ми косе поседе,
нека моје очи лепе
од суза и киша ослепе,
образи нека ми убледе;
душу ми задави, прели,
ништа више у мени
и ништа око мене
нека се не весели.

У песми се помиње временска одредница четрдесет дана туговања („Путниче. Суморни облаче,/ четрдесет дана без престанка,/ (...)/ падај на моју главу“). По веровању Јужних Словена, то је период у коме душа покојника борави у својој

⁵⁵ Зоја Карановић, *Небеска невеста*, стр. 280.

⁵⁶ За Ђурђем је косу одрезала,
за ђевером лице изгрдила,
а за братом очи извадила.
Косу реже, коса опет расте;
лице грди, а лице израста;
али очи не могу израсти,
нити срце за братом рођеним.

Највећа је жалост за браћом (Вук, I, 304)

кући, у близини породице. По истеку тог времена, она се уздиже у више сфере или иде на суд код Бога.

Одредницу успаванка има неколико песама насталих у различитим фазама стваралаштва Десанке Максимовић. *Романтичарска усјаванка* (ДМ, ЦД, 1, стр. 562) из циклуса *Песме о ројсјиву и слободи* је мотивски врло удаљена од истоименог жанра народне поезије. Испевана је у духу социјалне литературе послератног периода. „Она нема форму успаванке, већ својеврсне ’буднице’, којом се, уз осврт на славна времена и слободарску традицију, призива и тражи песма која ће стварати нове јунаке и патриоте.“⁵⁷ Њоме се пропагира идеја да мајке треба својој деци да певају успаванке које ће у њима подстицати родољубље и јунаштво, што је далеко од поетике традиционалне успаванке:

Певај, сестро, успаванке,
такве за свог малог сина
уз чији се припев воли
више него живот голи,
него здела на свом столу,
слобода и домовина.

Усјаванка цвећу (ДМ, ЦД, 3, стр. 60) представља велики отклон од традиционалне форме и намене успаванке. Уместо деци, она је упућена персонифицираном биљу („Спавајте,/ од светлости су вам уморне очи.“). Стихови истовремено носе исповест песничког субјекта о сопственим ноћним немирима („Спавајте,/ вама ће ноћ бити лака,/ а мене ће будити снови,/ рђаве слутње, сећања упорна“), што свакако нема паралелу у народним успаванкама.

Последња усјаванка (ДМ, ЦД, 1, стр. 478) и *Моранина усјаванка* (*Лейойис Перунових йойомака*, ДМ, ЦД, 2, стр. 492) на изглед представљају инверзију жанровског обрасца успаванке.

⁵⁷ Лидија Делић, „Традиционални жанрови и мотиви у поезији Десанке Максимовић“, *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*, зборник радова, стр. 118.

Оне нису „уписане детету, (..), да га чувају од 'несана'“⁵⁸. Обе представљају успаванку умирућима, онима чија је колевка земља:

Лези у колевку из које ниче трава,
над којом миришу вишне расцветане.
Ове прве немирне дане
пролећа волела си ти.
Спи мирно, спи.
(Последња успаванка)

Сви ви старином из Карпата, (...)
сви ви завађени,
ходите у тихо царство мени,
и у њему се тесно збите,
отворена су вам широм врата.
Заувек ту се помирите
у недрима земље смеђе.
(Моранина успаванка)

Ипак, мотив успављивања у овим двома песмама има суштинске сличности са традиционалним обредним песмама за успављивање детета. Наиме, довођење у везу успаванке са смрћу је у складу са веровањем примитивног човека да је „spavanje smrt i malome“, јер се „u snu privremeno odvaја duša od tela“⁵⁹ у које ће се поново вратити буђењем. У овим песмама, сасвим извесно, до буђења неће доћи, што је већ у насловима експлицирано: атрибутом последња, односно успаванка коју изговара богиња смрти.

*

Песме треће групе садрже преобликоване мотиве или поступке из усмених остварења, иако то није у њима експлицирано или насловом указано.

⁵⁸ R. Pešić, N. Milošević Đorđević, *Narodna književnost*, odrednica Uspavanka, str. 257.

⁵⁹ Isto, str. 257.

Љубавна њесма (ДМ, ЦД, 1, стр. 467) темом и композиционим поступком успоставља везу са лирском љубавном песмом *Љубавни расџанак*. Обе песме применом градације и хиперболе описују љубавне јаде женског исповедног субјекта – девојке, односно усамљене зелене каде у народној песми:

Колико је на небу звезда
па све да су моје очи,
не бих га се могла нагледати.

Колико је у гори грана
па све да су моје руке,
не бих га се могла нагрлити.

(*Љубавна њесма*)

Што је небо – да је лист артије,
што је гора – да су калемови,
што је море – да је црн мурећеп,
пак да пишем три године дана,
не би моји исписала јада!

(*Љубавни расџанак*, Вук, I, 553)

Песма *Брајћова молићива* (ДМ, ЦД, 1, стр. 476) успоставља интертекстуалну везу са лирском песмом из круга породичних песама *Сесџре без брајћа* (Вук, I, 307). У народној песми две сестре, од силне жеље да имају брата, праве га „од бијеле свиле“ и најлепших елемената из природе („струк му међу дрво шимширово,/ црне очи два драга камена,/ обрвице морске пијавице/ ситне зубе два низа бисера;/ залажу га медом и шећером:/ ’То нам једи, па нам пробесједи!’“). У *Брајћовој молићиви* мушкарац се нашао у истој ситуацији, док песма доноси христијанизовану верзију мотива. Он моли Творца да му испуни једину жељу и подари сестру:

Међу звездама твојим и духовима,
творче, сам сам.

Сваки овде крај себе сестру има,
без ње само ја сам.

А доста је на земљи мојих сестара,
све су благе;
све их ти тихе и кротке поствара,
све су ти драге.

Али има једна међу њима
од свих боља;
милоште толико да у себи има,
твоја је воља.

Зови ми је, сестру да имам и ја,
мори ме жеља.
Од свих твојих духова биће светлија
она и беља.

У подтексту песме *Девојка слуша смрт* (ДМ, ЦД, 1, стр. 477) нашао се мотив из народних балада – девојчина слутња сопствене смрти и молба коњанику/предводнику свадбене поворке да стане:

Заустави, добри коњаниче;
куда ти се жури тако?
Девојка те која воли виче,
преклиње да идеш полако.

Смрт прстеноване девојке од клетве (у песми *Заручница Лаза Радановића*, Вук, III, 79) или урока (*Женидба Милића Барјакћара*, Вук, III, 78) је смрт од више силе и дешава се увек у гори, која је хтонски простор и обитавалиште злих сила. Гора је место преласка (од родитељског до младожењиног двора), отворена је, туђа, ван човекове контроле и непријатељски настројена према њему. Отуда се зле силе, уроци и клетве бајањем терају у гору. Када се са поворком нађе у гори, девојка је у власти нумена и више не располаже својим животом. У обема песмама из Вукових збирки дејство нумена се означава формулом: „љуте ме је забољела глава/ јарко ми је омрзнуло сунце,/ а црна ми земља омиљела,/ бог би дао те би добро било!“ (*Женидба Милића Барјакћара*) или: „а мене

је заболела глава, а од срца преболети нећу“ (*Заручница Лаза Радановића*), након чега следи њено обраћање вођи свадбене поворке да „уставе суре бедевије“ (*Женидба Милића Барјакшара*), прекину музику и свадбено весеље.

Мотив девојчине слутње сопствене смрти је модификован у песми Десанке Максимовић. У њој девојчина молба коњанику претпоставља могућност кратког продужења живота:

Заустави, добри коњаниче,
још има дана, настави пут сутра.
Хтела бих да слушам како љубав ниче,
хтела још једном да погледам млада
како свићу над земљом јутра.

У уметничкој обради девојчина слутња смрти и заустављање коњаника подразумева могућност да се смрт одложи, макар накратко. У народним баладама смрт девојке је неумитна и тренутна, јер је од урока.

Истио тио само мало друкчије (ДМ, ЦД, 2, стр. 61) је била Вукова ознака за суштинску особеност усмене књижевности – варијантност. Исти наслов носи песма Десанке Максимовић посвећена путнику који пролази кроз шуме, низ поље, кроз речни кланац, залази у село, хода „кроз народ“ и перципира свет и дешавања у њему.

На свом путу он је најпре угледао девојку која тужи за братом у духу народне традиције.⁶⁰ Слика асоцира на песму *Највећа је жалости за браћом*:

⁶⁰ О манифестацијама жалости у нашем народу сведочи Тихомир Ђорђевић: „Понегде ожалашћени врше промене на своме телу. Још у словенској старини био је обичај да се у знак жалости шиша коса и гребе лице. (...) У жалости је најобичнија промена на телу шишање косе. Првобитно је јамачно било чупање косе, па је постепено прешло у шишање. (...) Љ. П. Ненадовић прича како се у Црној Гори често догађа да 'мајке и сестре своју косу одсеку и на гроб положе'“ (Т. Ђорђевић, *Наш народни животи*, IV, стр. 159)

То девојка седи у хладу иве,
кроз тужбалицу помиње мила брата,
копа себи од јада очи сиве,
и за расплетене косе се хвата.

Следећи мотив који песма развија упућује на начин ширења народних песама, „од уста до уста“, за чији се репрезент бира песма о највећем епском јунаку, ако не по оружју а оно свакако по човечности, Страхинићу-Бану:

То човек иде, пева из гласа
о племенитости Страхинић-Бана,
одзива му се чета чобана
босоногих што стадо напаса.

Стихови који следе у песми *Истио ѿо само мало друкчије* сликају елементе сватовског обреда, онако како их је забележила сватовска народна песма:

То су по девојку дошли свати,
Изводе сестру на праг браћа.⁶¹
Зову је натраг отац и мати,⁶²
шума им по трипут одјек враћа.

Даље ће путник наићи на мајку која пева успаванке; на девојке које певају жетелачке песме и „кроз песму девојачке казују клетве,/ девојке кроз песму младиће куну“. Девојачке

⁶¹ *Кад браћу изведе дјевојку* (Вук, I, 41)
Мили боже, чуда големога, –
где брат сестру деверу предаје:
„Аманет ти, девере, сестра моја!“

⁶² *Ойеті ѿада* (Вук, I, 57)
„Обрни се, млада Маре, мајка те зове.“
„Нека зове и призивље, сад немам коље,
однесе ме бог и срећа Јову на дворе.“ (...)
„Обрни се, млада Маре, отац те зове.“
„Нека зове и призивље, сад немам коље,
однесе ме бог и срећа Јову на дворе.“

„добре“ клетве су чест мотив у народним љубавним песмама („Еда бог да – љети боловао! Ја ти млада понуде носила.“ *Клейва*, Вук, I, 390; исто у: *Клейва за клейвом*, *Клейва дјевојчина*, *Марина клейва* (Вук, I, 529–531)). Завршна слика дочарава атмосферу причања народних бајки у давна времена: „У колибици под кровом од сламе/ заспало у наручју мајке дете,/ наслонила се друга раме уз раме,/ а старица крај огњишта бајке плете.“

Путник (иначе честа функција јунака у народној бајци), који застаје да чује све традиционалне жанрове поменуте или асоциране у овој песми, може бити једино онај који је цео живот посветио њиховом слушању и бележењу – Вук Караџић.

Интертекстуалне везе су уочљиве међу песмама *Једна смрт* (ДМ, ЦД, I, стр. 16) и народне песме *Љубавни расћанак* (Вук, I, 553). Чини се да је народна љубавна песма о растанку плавог зумбула и зелене каде била песникињи инспирација да проговори о метафизичкој љубави. У њеној песми „зумбул лепи“ и „љубичица плава“ започињу своју љубав у природном амбијенту, „шуми густој“. Насупрот народној песми у којој љубав бива прекинута физичким растављањем персонифицираног биља, у *Једној смрти* љубав убраног (усмрћеног) биља наставља се у урбаном амбијенту, вази. Наиме, љубав након смрти бива још чвршћа јер су се љубавници нашли у физички непосредној близини, већој од оне у природи („Данас стоје у вази,/ спустили главе ниско./ Кончић им нежна тела у топли загрљај стиско.“). Мотив љубави биља је надграђен позивом лирског Ја вољеном бићу да аналогно љубави у природи и они наставе своју љубав „с оне стране света“ кад им једном „дође сутра,/ мистично сутра смрти“. Овај завршетак је метапоетичког типа, односно у функцији је тумачења претходне слике⁶³.

⁶³ Примио Александар Петров, „Традиционално и модерно: рана поезија Десанке Максимовић“, *Традиционално и модерно у сиваралашћу Десанке Максимовић*, зборник радова, Београд, 2008, стр. 39.

Песма *Једна смрт* се практично састоји од две паралелне слике љубави, са биљним и људским актерима, које имају исту тенденцију – да се љубав настави на другом свету.

У традицији је познато да биље игра велику улогу у процесима иницијације (рођење, свадба, смрт). „У фолклорној грађи нашег народа налазимо и старо анимистичко веровање које се заснива на идеји да свака ствар има душу и да је процес умирања само промена стања а не потпуни нестанак. Тако на гробовима умрлих љубавника ничу биљке у којима се продужава њихов живот.“⁶⁴ Ради се о појави антропоморфног представљања духа биља, која је својствена митској свести и јавља се код многих народа. Примитиван човек је духа вегетације представљао у облику краља и краљице / младожење и младе (...) и обављао њихово ритуално венчање. Брак који се склапа између биља има анимистичку основу: „*Smatrati drveće i biljke živim bićima prirodno vodi postupanju s njima kao sa muškim i ženskim bićima koja se mogu venčati jedno s drugim u pravom, a ne samo u poetskom i figurativnom smislu reči. Ova ideja nije sasvim fantastična, jer biljke, kao i životinje, imaju svoje polove i množe se spajanjem muških i ženskih elemenata.*“⁶⁵ Позната је симболика зумбула и љубичице у кругу лирских песама. Љубавна симболика зумбула присутна је у стиховима: „Двоје су се замилили млади:/ Омер момче, Мерима девојка,/ у пролеће, кад им цвета цвеће,/ кад им цвета зумбул и каранфил.“ (Вук, I, 343). Осим љубавне симболике, Павле Софрић је запазио да „народна песма пева још и о 'зумбул-удовици'“.⁶⁶ Хтонску и љубавну семантику има и љубичица, која је „символ не само пролећа и девичанства, већ и саме смрти“.⁶⁷

⁶⁴ Валентина Питулић, *Семантика дожура*. Усмено Косово, Алтера, Београд, 2007, стр. 30.

⁶⁵ Dž. Dž. Frejzer, *Zlatna grana*, Ivanišević, Beograd, 2003, str. 126.

⁶⁶ Павле Софрић, *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба*, БИГЗ, Београд, 1990, стр. 106.

⁶⁷ *Исто*, стр. 152.

Фолклор је, дакле, овим цветовима приписивао амбивалентну симболику (љубав и смрт). Оба значења искористила је Десанка Максимовић у грађењу мотивског језгра песме *Једна смрт*.

Мотив продужетка љубави након смрти у вези са биљном симболиком јавља се у стиховима песме *Сећање* (ДМ, ЦД, 1, стр. 55). У њој женски субјект у виду питања упућеног сестри износи своју веру у могућност постојања љубави с оне стране живота:

Да ли верујеш каткада ти
у душа лет
после смрти?
Мислиш ли да ишта с душе
може ми стрти песму и цвет
што он ми даде?

Такође, у народној поезији постоји и опште место о поређењу човека са бором („Два су бора напоредо расла,/ међу њима танковрха јела;/ то не била два бора зелена,/ ни међ' њима танковрха јела,/ већ то била два брата рођена“, Вук, II, 5). Ово поређење човека са бором из традиције искористила је ауторка у песми *На бури*.

Песма *Девојачка молба* (ДМ, ЦД, 1, стр. 18) има своје корелате у народним љубавним песмама *Смиљана и вијенац*, *Марино љавдање*, *Ојетџи џо*, *мало друкчије* (Вук, I, 330, 331, 332). У поменутих народних песмама дијалог воде забринута мајка и ћерка, која је, без мајчиног допуштења, брала цвеће за брата, мајку, себе, другарицу (што варира од песме до песме), и коначно за драгог. Дакле, девојчино брање цвећа – симбола љубави – било је у функцији изјаве љубави драгом. Девојка у песми Десанке Максимовић „ништа не ради на своју руку, па поређење ових песма иде у прилог Константиновићевим тезама о 'идеалу невиности' у *Девојачкој молби*“, без које би, по њему, била „немогућна и њена позна поезија врхунске праштајуће

самилости за све грешнике и праведнике овога света, у књи-
зи *Тражим њомиловање*“.⁶⁸

Невинија и послушнија, девојка у *Девојачкој молби* упу-
ћује три молбе мајци: да јој допусти да се кроз прозор осмех-
не на драгога, да га са кућног прага поздрави белим рупцем,
да зору дочека са њим у врту. Дакле, иако се дијалог између
девојке и мајке дешава у кући, љубав би требало да се реали-
зује у природи. Опевана љубав и у народним варијантама
одвија се у природи („покрај воде“ у *Смиљана и вијенац*; раз-
говор „преко мора“, одн. на отвореном у *Ојейи њо, мало грук-
чије*). Уопште, природни амбијент игра велику улогу у по-
етском свету Десанке Максимовић, што ће нарочито бити
изражено у њеној каснијој поезији. Да је девојка у њеној песми
чеднија од оне у народним, несумњиво се чита из стихова „он
пева: да из дна душе воли/ једину мене/ (...) да, ако мене не
дадне му Бог,/ мора умрети“. У народним варијантама девој-
ка је та која, истина индиректно, изјављује младићу љубав.

Песма *На дури* (*Песме*) садржи мотив разговора мајке и
девојке. Девојчина молба мајци да позове непознатог да се
склони у њихов дом је синтаксички и семантички слична у
народној и уметничкој верзији:

О, мајко, иди, ти га бар зови,
нека се склони у наш дом.

(*На дури*)

Зовни га мајко, на конак!
Зовни га, мајко, бога ти!

(*Мајка и гјевојка*, Вук, I, 576)

У обе песме радња се дешава ноћу („Сву вечер на пу-
стом брегу/ неко стоји.“, *На дури*; „Момче ми промиче кроз
село/ тавнина бјеше, не виђех.“, *Мајка и гјевојка*). У обема је

⁶⁸ А. Петров, „Традиционално и модерно: рана поезија Десанке Максимовић“, *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*, зборник радова, Београд, 2008, стр. 38.

идентитет пролазника девојци непознат; у уметничкој варијанти се до краја песме неће открити ко је непознати („човек или бор“), док у народној песми његово порекло тумачи мајка („момче грађанче“). Љубав, односно заштитнички став девојке у обема песмама надвлађава проблем социјалне супериорности момка, односно проблем неразјашњеног идентитета непознатог на бури.

Модификован мотив змије/змаја/црног Арапина јавио се у неколико наврата у песничком стваралаштву Десанке Максимовић. У песми *Мејдан* (ДМ, ЦД, 2, стр. 300) помиње се троглави Арапин кога на мегдан изазива „жена младошћу наоружана“. Очито да је овај епски лик извађен из аутентичног епског контекста (јуначког мегдана), али је задржана његова епска улога достојног противника највећем јунаку (као што су у народној песми Болани Дојчин, Марко Краљевић, Лазар Мутап). Епски образац је овде инвертован: не изазива Арапин на двобој неког епског јунака, него њега изазива млада жена – метонимија младости и снаге⁶⁹. Исход мегдана није изречен, али се слуту Арапинов пораз, јер после њега победница изазива и друге противнике („неког морнара дива“, „два старца омађијана“, „најзад све редом жене“).

Троглави Арапин у народној поезији често замењује аждају, змаја/змију или Турчина. Модус змије и аждаје искоришћен је у песми *Црно море* (ДМ, ЦД, 2, стр. 301). Из „црног⁷⁰ мора“, које се у песничком субјекту „заклатило“, прикрала се водена змија и сместила му се на срце, а „ветар црн и леден“, који је у њега „туко“, попримио је облик „стоглаве але“. Иако поетски преобликована, митска подлога остала је препознатљива.

Мотив змаједорства, односно убиства аждаје, јавиће се и у песми *Гласник* (ДМ, ЦД, 2, стр. 297), али у њој неће бити развијен, већ фигурира као споредни мотив:

⁶⁹ В. у: Лидија Делић, „Традиционални жанрови и мотиви у поезији Десанке Максимовић“, *истио*, стр. 129.

⁷⁰ Црно је атрибут митског Арапина.

Коњаниче,
да ли јунак аждају победи,
да ли освета некога гања,
да ли негде шуме пламте, (...)

Понекад змај служи песникињи као реквизит да дочара неки пејзаж. У песми *Фантастично вече* (ДМ, ЦД, 2, стр. 305) она се користи традиционалном представом о огњеном змају („Zamišlja se i kao (...) meteorit: 'kad leti, noću preko neba osobito mi ger sija i varnice odskaku'.”⁷¹) да дочара боју неба у време заласка сунца:

Сад тамо изненада паде
у долину рањени змај.
Крила љубичасто плава
спусти около на брегове,
на глечер ватрена глава
клону му, а по реци
крвави просу се реп.

Исти мотив је искоришћен на другом месту са сасвим новим значењем – да се представе светла фарова у велеградској ноћи:

Тргови постају ужарене кречане,
ватрене ране;
вулкани се отварају и теку лаве
усијане;
огњени змајеви пролећу, крстаре,
низ булеваре.
Рекло би се с висине
нема где човек на земљу ногом да стане.
(*Поноћни Торонио*, ДМ, ЦД, 3, стр. 156)

У неколико песама ауторка води дијалог са косовском традицијом. Песма *Балкански райнови* (ДМ, ЦД, 2, стр. 80) има

⁷¹ R. Pešić, N. Milošević Đorđević, *Narodna književnost*, IRO „Vuk Karadžić“, Beograd, 1984, str. 280.

своје мотивске паралеле у песмама косовског круга. У њој бранковински сељаци „пију вино части“ седећи „за чамовим столовима“, „и приволевају се царству небескоме“. У овој слици сусрела су се два епска мотива: напијање вина пред бој у *Кнежевој вечери* (Вук, II, 49) и Лазарево опредељење за небеско царство у *Пројаси царсѣва срѣскоја* (Вук, II, 45). Опредељење бранковинских сељака за небеско царство резултираће истим исходом као и Лазарево опредељење:

Кроз отворена црквена врата
посматрају их апостоли
и унапред их сахрањују.
(Балкански рајови)

Цар воледе царству небескоме,
а неголи царству земаљскоме,
па сакроји на Косову цркву: (...)
те причести и нареди војску. (...)
Тада Лазу надвладаше Турци,
и погибе српски кнез Лазаре,
и његова сва изгибе војска, (...)
(Пројаси царсѣва срѣскоја)

У песничкој визији Десанке Максимовић сељаци се уочи боја окупљају пред сеоском црквом, баш као што су се ратници пред Косовски бој окупљали испред Самодреже, која овде фигурира као симбол континуитета српства:

Али моји земљаци не гледају у иконостас,
не виде поглед апостола пун сажаљења,
ни анђеле старе једва осам месеци.
Пред очима им лебди само Самодрежа
и невидљива апокрифна икона
Кнежеве вечере.

(Балкански рајови)

Косовски бој, јунаке и догађаје у вези са њим препознавала је Десанка Максимовић у новим, бурним историјским

временима. Мотив „јуначке среће лоше“, односно безизлазне ситуације у коју живот ставља изузетног појединца, као некада владику Данила, нашао се у подтексту песме *Исјовесѝ Њејошу* (ДМ, ЦД, 3, стр. 135):

Била сам дете,
на грану пролећну налик лаку,
и тиштала ме мисао многа
о тужном сираку,
тужном сираку без игде икога.

Била сам дете,
тек прве почела сањати снове,
а бриге почеле да ме муче
за танку сламку
бачену међу вихорове,
међу туче.⁷²

У аналогној ситуацији нашао се Милош када је кренуо да почини подвиг по коме га је традиција овековечила:

Мислила сам на јуначку срећу лошу,
на једнога који се са многима
у коштац хвата,
мислила о Милошу
самом у шатору
цар-Мурата.

(*Исјовесѝ Њејошу*)

Препознатљива слика из народне песме *Обрејеније ѿлаве кнеза Лазара*, у којој Турци проналазе Лазареву главу како светли у води⁷³ нашла се престилизована у стиховима

⁷²

А ја што ћу, али са киме ћу?
мало руках, малена и снага;
једна сламка међу вихорове,
сирак тужни без нигђе никога!

(П. П. Његош, *Горски вијенац*, стихови 37–40)

⁷³

(...) један вели кириција млади:
„Ев' у води месечине сјајне!“

песме *Лазар над Косовом*. Песма се налази у последњој збирци Д. Максимовић, *Зовина свирала* (ДМ, ЦД, 3, стр. 491). У народној песми Турци су након четрдесет година пронашли Лазареву главу како светли у води. У уметничкој обради мотива временски период ускрснућа светитеља продужен је на шест векова, управо онолико колико је песницињу делило од Косовског боја:

Сваких шест stoleћа
Мртви лик Лазарев обасјаће
косовске земље груду,
огледати се у Ситнице
реке води.

Мотив орла/сокола који се на разбојишту храни месом ратника, иначе чест у епским песмама, нашао се у песми са темом рата – *Бојумилова молиштва*. Мотив птица које се хране месом погинулих јунака први пут је забележен у бугарштини *Орао се вијаше над њагом Смедеревом*, коју је забележио Италијан Рођери де Пачиенца крајем 15. века у градићу Ђоја дел Коле на југу Италије, и унео је у пето певање свога епоса *Балцино*. Мотив је садржан у обраћању утамниченог војводе Јанка орлу за помоћ, и заузвратном обећању да ће му се одужити крвљу и месом погинулих Турака. Исти мотив се јавио и у песмама које је Вук забележио (нпр. *Марко Краљевић и соко*, Вук, II, 54), а Десанка Максимовић га је употребила да наслика поље након окршаја:

Други вели кириџија млади:
„Није, браћо, месечина сјајна!“
Трећи мучи, ништа не беседи,
окрену се право ка истоку,
па помену бога истинога,
ист'ног бога и светог Николу(...)
Па загази у воду кладенца
те извади из кладенца главу
светитеља српскога Лазара, (...)

(Вук, II, 52)

(...) а кад пољем пројезди борба жучна,
 лежаће цвећа крунице беле,
 лежаће тела као црне хумке између трава,
 и орли урвином слетати до људских мрва.
 (Бојумилова молићва, ДМ, ЦД, 1, стр. 172)

Могло би се рећи да је *Покошена ливада* (ДМ, ЦД, 1, стр. 30) остварење у коме је ауторка далеко отишла у транс-позицији мотива преузетих из усменог корпуса. Из народне књижевности преузела је јака симболичка места (топосе), да би на тој основи изградила сопствено слојевито дело, пуно асоцијација.

Стихови песме у свом лирско-дескриптивном слоју доносе слику смрти трава. Тема смрти подразумева елегичан тон који је у песми присутан. Трагика се интензивира сликом у којој је смрт трава приказана као насилништво јачега („дивови као храшће“ – симболизују косиоце) над слабијим. Тему смрти узроковане деструкцијом/насиљем и непоновљивост, ненадокнадивост живота ма ког бића варијала је песникиња у више песма, везујући је за флоралну (*Покошена ливада*) или фауналну симболику (*Змија*).

У дубљем слоју песме *Покошена ливада* наилазимо на епски и митски слој значења. На то упућују кључни мотиви песама косовског круга, који су транспоновани и укључени у симболички слој песме. Топоним Косово поље на коме се одиграла историјска битка у 14. веку транспонован је у локалитет на коме се одиграла аграрна активност – косидба траве⁷⁴:

Ливада крај реке сања.
 Зрикавци тужно зричу.

⁷⁴ Подударност херојског и аграрног култа јавила се и у делу које узноси јунаштво, *Горском Вијенцу*: „Младо жито, навијај класове,/ пређе рока дошла ти је жњетва!“ или „Ђе је зрно клицу приметноло,/ онде нека плодом и почине.“ О овоме в. у: Миодраг Павловић, *Опелди о народној и старој српској њоезији*, стр. 252–253.

Помрлих трава душе
још лебде врх откоса
што се лагано суше.
О, ви не знате тужну
о смрти трава причу.

Изненадна, насилна смрт прекинула је бројне младе животе (аналогно мотиву колективног страдања на Косову, 1389. године):

Јутрос дођоше неки
дивови као храшће
у домовину трава;
и мртво паде безброј
љупких, шарених глава;
и безброј нежних тела.

и резултирала је несмирености душа, одн. њиховим присуством на кобном пољу („Помрлих трава душе/ још лебде врх откоса“). Несмиреност душа у смрти асоцира на мотив из песме *Обређеније љаве кнеза Лазара* (Вук, II, 52), у којој је душа свеца нашла мир „четрдесет лета“ након боја, када се његова одсечена глава спојила са телом над којим је извршен хришћански обред сахрањивања.

Хришћански обред причешћа душа „палих трава“ у *Покошеној ливади* обавља „девојка једна/ златног округлог ока/ и трепавица бели“. Она то чини док „лепрша на ливади“⁷⁵ и

⁷⁵ Наспрам ратника-хероја који страда у миту постоји женска особа која покушава да помогне. То су у нашој традицији радиле виле, а у германском памћењу валкире. Валкира/ вила/ овде: девојка која „лепрша на ливади“, имају исту функцију: да предводе/спроводе погинуле у други свет. У народној епизи Косовка девојка оличава фигуру виле/валкире, јер се њој „доњи свет отворио и постао приступачан“ што она сама изјављује (у стиховима да се за зелен бор ухвати, и он би се зелен осушио) осетивши да се „приближила тајнама смрти“ и да је „близина смрти почиње да прожима“. В. у: Миодраг Павловић, *Опелди о народној и старој српској поезији*, стр. 170.

рањеницима дели „мирисне осмехе чедне,/ уместо црвена сока“, односно вина. Ова девојка је супституција лика Косовке девојке из истоимене песме, која је на разбојишту умируће јунаке причешћивала црвеним вином. На ово се надовезује констатација Александра Ломе да се Косовка девојка, која после битке лута разбојиштем „од мртваца до мртваца“, може упоредити са германским валкирама, „чије име *val-kurja* управо значи 'оне које бирају мртваце' и изражава веровање да оне спровode душе палих ратника са бојног поља у Одинову Валхалу⁷⁶. Изворно је, дакле, Косовка девојка – вила, у чијем имену *Косовка* није проста етнографска одредница, него назнака кобног и оностраног. У једној дугарштици је веридба са Косовком девојком метафора за јунакову смрт на Косову пољу.“⁷⁷ Будући да је у вези са вилинским светом, представљена као предводница душа мртвих, девојка се нашла на косовом тј. пољу косова или дроздова. Овако именовано поље поприма надгеографско значење, и његову етимологију можемо тражити у орнитониму кос/дрозд. Наиме, кос, као и славуј, јесте света птица која симболизује душу, тј. трансцендентно. Тако именовано поље постаје простор над којим лебде душе покојника – српских јунака у песми *Косовка девојка*, односно покошених трава у *Покошеној ливади*.

Коначно, у последњој строфи насликана је атмосфера масовног жаљења и плача за погинулим „лепим витезовима“:

Тужно зрикавци зричу,
чује се до облака;
вечера целог жале
зелен-коњици своје
лепе витезе пале.

⁷⁶ Валхала – код старих Германа „мртвачка дворана“, небеско боравиште где бог Один окупља душе палих јунака. Веровање је индоевропског порекла.

⁷⁷ В. у: Александар Лома, *Пракосово*, Балканолошки институт САНУ, Београд, 2002, стр. 142.

Плачу над гробовима
мртвих, драгих јунака,
чује се до облака.

Тај плач „до облака“ по неизмерности поприма размере библијског плача над порушеним Јерусалимом. Мотив тужног оглашавања зрикаваца, у песми „зелен-коњица“ који жале погинуле јунаке, недвосмислена је метонимијска замена за врисак Дамјановог зеленка који „жали свога господара/што га није на себи донио“ (*Смрти мајке Јујовића*, Вук, II, 47). Замена је вишеструко добро асоцирана: веза по боји (зелено) и скоковима (зрикавца и коња).

Тако је у површинском слоју песма о косидби траве, у дубљем слоју попримила митске димензије (митски реквизити: несмирене душе помрлих, дивови⁷⁸, колективно страдање, плач који се чује до облака), посредством топоса из косовских песма. Наизглед једноставна, ова слојевита песма носи у својој дубини есхатолошки мит о пропасти света, који се у нашој епици јавља као предање о „пошљедњем времену“. Оно се због своје тематике конкретизовало у циклусу песма које опевају пропаст српског царства на Косову. Отуда не чуди што су се мотиви појединих песама косовског круга нашли у подтексту песме *Покошена ливада*. Одгонетање ове алегоријско-симболичке творевине следи линију која води од песме *Покошена ливада*, преко песама косовског круга до митског слоја, из кога заправо води порекло тема песме.

Ипак, Десанка Максимовић мит не тумачи из митске перспективе, него, пре би се могло рећи, лирске визууре. У њеној верзији не гину одабрани витезови, него „милиони/ безброј нежних тела“ трава; девојка не причешћује јунаке вином, него дели „мирисне осмехе чедне“. Очито да је овде учињена трансформација епских мотива у њихове лирске еквиваленте.

⁷⁸

Дивови су демонска бића. У бајци се јављају као јунакови противници (Ч I, 22), склони канибализму (Вук, *СНП*, 38; Ч I, 21).

Доминација лирског принципа у основи песме у корелацији је са одликама женских приповедака, што је још Вук констатовао. Наиме, ова песма је грађена по принципима бајке: обичне, свакидашње ствари у њој су очућене и тако попримиле димензију надстварног. Покошена ливада је „заправо, нека врста 'крваве бајке' у свету трава“⁷⁹. Реалан догађај попримио је бајколику димензију: обична ливада крај реке претвара се у позорницу велике драме, обични косци претварају се у дивове.

Из ове, као и из претходних песама, јасно се исказује став аутора према традицији. Он није подражавалачки већ њему супротан. Десанка Максимовић обнавља традицију тако што је надграђује успостављајући иноваторски, стваралачки однос према њој. При томе није изневеравала примарно значење симбола и мотива из корпуса народног стваралаштва.

*

Поред усмене књижевности, Десанка Максимовић је свакако била упозната и са традиционалном културом. Та сазнања уносила је у бројне песме, у виду слика магијских радњи, обредне и обичајне праксе. Према елементима познатим из културне традиције она се слободно односила, комбиновала их и уклапала са сопственом поетском визијом, чувајући њихову изворну семантику.

У песми *Госпољубље* (ДМ, ЦД, 1, стр. 161) насликан је детаљ традиционалног кодекса понашања који подразумева поштовање госта намерника:

Добро дошао, путниче, у хладовиту нам домовину,
добро дошао под дома мога скромни кров.

⁷⁹ Ново Вуковић, „Категорија чудесно у контексту поетике Десанке Максимовић“, *Дело Десанке Максимовић у њојковима српске и светске књижевности*, зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, Београд, 2000, стр. 112.

Браћа моја точиће ти слатку медовину,
мој јединац с тобом поћи ће у лов.

Кад испијеш до дна, нека твоја буде тешка купа,
и са трпезе моје све што ти срце иште;
кад заспиш мирно, сви крај тебе бдићемо скупа; (...)

Мотив безрезервног гостољубља развија и песма *О поклисару* (збирка *Тражим љомиловање*), која има историјско упориште у средњовековном српском праву: „Поклисар, (...) где било дође у чије село, да му се чини част, да му је свега довољно, но да обедује или вечера, па да иде напред, у друга села“ (*Душанов законик*, чл. 133, О поклисару). Објашњење одреднице крчма⁸⁰ Вук је илустровао приказом обичаја гошћења путника намерника у Србији и Босни и Херцеговини: „Кад ко путује преко земље он иде на конак у село, гдје га застане мрак, пред најбољу кућу, па пита може ли ноћити. (...) Кад иде много људи заједно, а они се раздијеле по кућама. Сваки ће домаћин примити радо на конак свакога путника, угостиће га као најбољег свога пријатеља и познаника, н. п. ако се догоди да домаћин нема у кућу ракије или друго што, а он отиде своме сусједу, или чак у друго село, те узме у зајам и части госта. У гдјекојим газдинским кућама готово сваки дан има гостију. (...) Гдје ко ноћи, оданде га ујутру не пуштају док не руча.“ У основи овог народног обичаја налази се веровање да је гост „носилац судбине, лице које може да утиче на све сфере људског живота“⁸¹. Веровало се да гост „доноси“ срећу кући, изражавајући је и вербално у поздравима, добрим жељама, формулама захвалности које упућује домаћинима, здравицама и поклонима које доноси. Домаћин настоји да што боље дочека госта, „у нади да ће своју будућност обезбедити путем симболичког ’договора’ с вишим силама,

⁸⁰ Вук, *Српски рјечник*, стр. 309.

⁸¹ С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија*, енциклопедијски речник, одредница Гост, Zepter book world, Београд, 2001, стр. 130.

чији је представник гост⁸². Отуда га домаћин позива на конак, части га, даје му почасно место за трпезом и дарује га при одласку. По неким руским предањима, Бог посећује људе у лику старца-пустињака, односно путника, и кажњава их или благосиља за њихово понашање. Функција тог старог бога код нас је пренесена на Светог Саву, који је у облику путника (просјака) посећивао људе и искушавао их. Тако су Срби госта намерника доживљавали као инкарнацију божанства.

Иста песма садржи и народно веровање о опасности проласка кроз гору, што је опште место у баладама и епској поезији. У њима гора фигурира као нечисто место, царство демона, вукодлака⁸³:

Ако пођеш од нас, нека светлости богови бели
чувају те, кроз горе, где вукодлака је доста,
где зла вила из заседе стрели
и намерника и путника и госта.

Мотив зле горске виле која кажњава путника пролазника у цитираним стиховима има своју аналогију у песми *Марко Краљевић и вила* (Вук, II, бр. 37). У њој вила стреља у грло Марковог побратима Милоша, јер је својом песмом прекршио табу. Наиме, гору карактерише одсуство звука, што је одлика доњег света.

Песма *Сељакова смрт* (ДМ, ЦД, 1, стр. 543) је илустрација кључних момената обреда сахрањивања код Срба. Тренутак растанка душе од тела, по народном веровању, тражи посебно, унапред утврђено обредно понашање, без кога би одлазак душе на онај свет био отежан или сасвим онемогућен. Обавезни елементи обреда умирања били су читање

⁸² *Исто*, стр. 130.

⁸³ „Гора је хтонски простор, место у које се уроци, клетве и сличне зле силе терају по магијском обрасцу јер им оно припада као пушто, туђе, неподложно човековој власти.“ М. Детелић, *Урок и невеста*, САНУ, Београд, 1996, стр. 99.

молитве („свештеник молитву чита“); опраштање ближњих од покојника или бдење крај његовог одра ради „чувања душе“, које потиче из веровања да „последње часове самртник не треба да проведе сам“⁸⁴ („и они што су му на свадби играли/ и сад су опет његови гости“). Све време се строго поштовала тишина, што је у песми означено одсуством говора и доминацијом звукова из природе: „много се јасније чује/ како у кошницама пчеле зује/ како у хлебарници тапшу сита/ (...) како тужно мучу два вола,/ како неко оправља и кује/ стара за спровод кола“. Ношење мртваца на волујским колима, или, још старији начин зими на саоницама, био је обавезан елеменат погребног обреда⁸⁵. Посебно се водило рачуна да су саонице и волови домаћинови, а у случају да их он није поседовао, позајмљивали су се од најближе родбине.

Сахрана се морала обавити у току дана, под дневном светлошћу, да би се избегло присуство нечистих сила које се појављују са заласком сунца: „сунце већ почиње да пада,/ треба у земљу лећи пре мрака“. Своје место у опису сељакове смрти нашао је храст („из храста под којим је спавао/ садељан му је ковчег прости“), дрво које заузима централно место у словенском дендрарију. Код Јужних Словена храст је имао статус светог дрвета: испод њега су обављани пагански и хришћански обреди; коришћен је за бадњак, често је имао улогу записа, па је у том смислу могао да буде и претеча храма. Чињеница да је ковчег начињен од дрвета које је расло у непосредној близини покојника има своје утемељење у обичају Срба да још за живота одвоје дрво/даске од којих ће им бити начињен ковчег: „Многи људи још за живота начине себи ковчег у коме ће их сахранити. (...) Неки људи чувају даске од којих ће им се, кад умру, начинити ковчег. У срезу бољевачком и у Хомољу ’сваки још док је здрав спреми даске

⁸⁴ Тихомир Ђорђевић, „Неколико самртни обичаји у Јужних Словена“, *Наш народни животи*, IV, стр. 175.

⁸⁵ *Исти*, стр. 124–247.

за ковчег како после његове смрти његови млађи не би морали тумарати по селу и тражити их.”⁸⁶

Стихови ове песме доносе незаобилазну фазу обредног сахрањивања: пролажење поворке са покојником крај места на којима је често за живота боравио: „Прође крај рала и мотика,/ и не дигоше му се руке да их се маше,/ прође без осмеха крај отаве и паше,/ забрана, њива и стране шљивика.“

У вези са култом мртвих је и обичај стављања новчића на очи покојника. Тај моменат погребног обреда је преобликован и укључен у песму о смрти и васкрсу природе. Смрзнути извор је метафорично насликан као покојник на одру, са новчићима⁸⁷ на очима и упаљеним свећама⁸⁸:

Срне силазе низ планину стрму
Смрзнутоме извору на ходочашће.
Под јесењем у сребрном ћивоту
нашле су га, на очима му је зима
ставила сребрне новчиће од леда,
оденула га у светачку срму
и свеће ужегла свуд по олтарима.
Стајале су срне около гроба
и ћутале у страхопоштовању (...)
(Буђење њролећа, ДМ, ЦД, 2, стр. 134)

⁸⁶ Исто, стр. 125.

⁸⁷ Пишући о погребним обредима код цивилизацијски неразвијених друштава, Ван Генеп подсећа да су сва у основи имала веровање да покојник мора прећи одређени пут да би доспео на онај свет, а живи су били дужни да га у ту сврху опреме разним потрепштинама (одећа, храна, оружје, оруђе, новац), које ће му омогућити, баш као и живом путнику, безбедан пут или прелаз, као и пријатан пријем. Основа словенског веровања је да је „тај новац (је) намењен плаћању путних трошкова“, док га будисти намењују за плаћање преласка преко реке, односно Муслимани преко моста. Видети у: Арнолд Ван Генеп, *Обреди њрелаза*, стр. 177–178.

⁸⁸ „За највећу казну сматра се сахрана без покајања и без свеће: покојник ће лутати у тами, постаће вампир и сл.“ С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија*, стр. 499.

Буђење природе у пролеће је дато у слици јужног ветра који раздија површину од леда:

(...) али однекуд преко снежних хумки
безбожни јужњак дојури у касу
и разди обесно два новчића бела
и шуму запахну мирис пролећног дима,
и земља замириса на жиле и сасу.

„Безбожни јужњак“ који „дојури у касу“ је метонимија за коњаника, а бели новчићи су замена за залеђену површину потока. Мотив коњаника у касу, раздијање леда и преображај природе асоцирају на ђурђевданске песме и св. Ђорђа, коњаника који раздија лед:

Камен мосте, држ' се, не нишај се!
Сам' да прођем и коња проведем,
Да раздијем леда девет педа,
Да извадим воду испод леда (...)
(Ђурђевске ђесме, 96, *Анџолоџија српске
лирске усмене ђоезије*, прир. З. Карановић)

Демонологија и њена симболика су нашле место у стиховима песме *Поноћ* (ДМ, ЦД, 1, стр. 60). У њој је асоцирано народно веровање о вештици, њеном кретању у поноћно доба, односно у периоду пуног месеца, у „ораховом чуну“. Песма приказује имагинарно путовање исповедног субјекта и њему сличних „бледих, заниханих“ лица до „тамног континента“. „Тај континент мрачни“ на који се сакупљају сви „што од несаница и зебњи“ болују, има своју паралелу у народном веровању да вештице лете на састанак. Најчешће се као зборно место наводи неко брдо, где приређују гозбе и забаве, а Вук је забележио да се у неким крајевима (Срем) као збориште вештица помиње орахово дрво⁸⁹. Сабласна атмосфера песме, дочарана елементима народног веровања, метафора је ноћних мора људи који пате од несанице.

⁸⁹ Вук, *Српски рјечник*, одредница Вјештица, стр. 66–67.

Проучавањем песама које су настајале у периоду од 1924. године, односно збирке *Песме*, до 1964. године, када је објављена књига *Тражим љомиловање*, може се закључити да је песнички поступак Десанке Максимовић обележило присуство различитих сегмената традиционалне културе, чији је добар познавалац била. У песмама срећемо елементе обреда, обичаја, магијских поступака, али и топосе и мотиве усмене књижевности. Према основи преузетој из традиције она се различито односила: неке елементе је преузимала из традиције поштујући њихову изворну семантику (клетва, молитва, здравица, мотиви из песама косовског круга); друге је проширивала, надграђивала и успостављала сасвим нова значења (*Мејдан*, *Покошена ливада*, *Буђење љролећа*, *Поноћ*). Од елемената разграђених жанровских конвенција бајке, клетве и успаванке песникиња је креирала оригинална дела, која су у основи задржала топосе и препознатљива места из традиције.

2. ТРАЖИМ ПОМИЛОВАЊЕ

Већ по објављивању збирка је окарактерисана као „песнички врхунац“⁹⁰ Десанке Максимовић. Михиз је то написао 1965. године, пре него што ће уследити следеће велике збирке: *Летњојис Перунових јојџомака* (1976) и *Ничија земља* (1979). Ако не сам врхунац, свакако је то збирка која је наговестила преображај у песништву Десанке Максимовић у смислу приближавања тренутним тенденцијама у српској књижевности (неосимболисти)⁹¹. Михизов суд поделили су исте године бројни тумачи поменуте збирке (в. Александар Петров, „Ка новим вредностима“; Павле Зорић, „У традицији интимне лирике“; Милосав Мирковић, „Нови вал Десанке Максимовић“; Станиша Тутњевић, „Људи одређени гријехом“; Драган М. Јеремић, „Немирно срце песникиње“⁹²). Не треба изоставити ни супротна мишљења и негативне критике

⁹⁰ Борислав Михаиловић, „Песнички врхунац Десанке Максимовић“, у: *Десанка Максимовић*. Споменица о 100. годишњици рођења, прир. В. Б. Савић, стр. 229.

⁹¹ О самониклости песама ове збирке и ауторкином непристајању на сврставање у актуелне књижевне правце сазнајемо из разговора са новинаром: „Сама каже да је инспирацију нашла у прелиставању, у читању књиге *Душанов законик* – нешто ју је, каже, као муња ошинуло.

’Избило је еруптивно из мене све моје схватање о кривди и правди, о казнама и опроштајима, о грешнима и праведнима.’“ Радован Поповић, *Књија о Десанки*, стр. 85.

⁹² Све у: *Десанка Максимовић*. Споменица о 100. годишњици рођења, прир. В. Б. Савић.

(Звонимир Голоб, „Бијеле руже, њежне руже“ и Вук Крњевић, „Маргиналије и поезија“, као и анонимни Е. Д., „Архаизам и анахронизам“⁹³), које нису битно утицале на доминантан суд да је реч о поезији велике вредности, што ће потврдити тумачи ове збирке у нашој садашњици.⁹⁴

Реч је о збирци медитативне поезије. Сама песникиња је поднасловом сигнирала усмереност своје збирке: „Лирска дискусија са Душановим закоником“. Дискусије, односно дијалози асоцирају да ће се у стиховима огласити више јунака, као и сам аутор. (Да је у питању драмски дијалог (дискусија), он би се водио искључиво између јунака у делу. В. студију А. Петрова, „С Богом их је троје“). Поднасловна синтагма указује на природу дискусија, односно на жанр песама и природу спора који аутор води са Закоником: дискусије су вођене емоцијама, покренуте из лирских побуда. Збирка је инспирисана историјским документом из 14. века, *Душановим закоником*, али ју је ауторка мотивски проширила сагледавањем човека и његове судбине уопште.

Поред *Душановог законика*, у подтексту збирке наилазимо на елементе који нас упућују на народно стваралаштво (у стиху и прози), народна веровања и религију – *Светио Писмо* (Старог и Новог завета), *Литургију светио Јована Златоустога*⁹⁵, све до алузија на песникињино и наше доба. Мила Стојнић упућује на могући утицај *Крмчије* Св. Саве⁹⁶.

Ако молбу за помиловање протумачимо као молитву, песме ове збирке можемо довести у додир са молитвом као

⁹³ *Истио*, стр. 242. и 234.

⁹⁴ В. у: *Збирка Тражим помиловање*, зборник радова, прир. Ана Ђосић Вукић, *Задужбина Десанка Максимовић*, Београд, 2007.

⁹⁵ В.: Саша Шмуља, „Библијски цитати у збирци поезије Тражим помиловање Десанке Максимовић“, *Збирка Тражим помиловање*, зборник радова, Београд, 2007, стр. 211–222.

⁹⁶ Мила Стојнић, „Зов песникиње“, *Десанка Максимовић*. Споменица о 100. годишњици рођења, прир. В. Б. Савић, стр. 616–617.

средњовековним жанром. Очито да молитва Десанке Максимовић није молитва у средњовековном маниру, иако има неке њене елементе: у уводу песама апострофира се инстанца којој се субјекат молитвом обраћа. У средњовековним молитвама инстанца је Бог, Христ, Богородица или светитељи. Овде је реч о субјектовом обраћању царском ауторитету. Будући да је објекат обраћања људско биће, у стиховима није присутан средњовековни реторички манир понизног обраћања. У песмама збирке *Тражим њомиловање* субјекат исповеда туђу и сопствену грешност, односно моралне грехе. У средњовековним молитвама говорни субјект се унижава пред величином и безгрешношћу онога коме се обраћа и износи читав низ умишљених, себи приписаних грехова. Стихови у овој збирци доносе каталог могућих, реалних људских грешака и заблуда. Моменат исповедања говорног субјекта је заједничка одлика средњовековне и песме-молитве Десанке Максимовић. У средњовековној молитви исказана је жеља, тј. молба ауторитету, надређеној инстанци да помогне. Овде тај моменат препознајемо у виду молбе за благоразумевањем и помиловањем. Може се закључити да ова поезија садржи понешто формалних елемената средњовековне молитве. Суштински је то занемарљиво будући да стихови збирке немају садржинску и семантичку сличност са средњовековним жанром.

Проучавање збирке *Тражим њомиловање* мора се отпочети у контексту правног документа, *Душановој законика*, који се налази у њеном подтексту. Од укупно 201 члана *Законика*, Љубица Ђорђевић⁹⁷ уочава да је песникиња „препевала“ 24 члана, тј. толико их је употребила као подтекст за своју збирку. Тим путем су углавном кретали и други проучаваоци, јер се он сам наметао будући да је један део песама проистекао из његових параграфа. Преостале, иначе бројније песме збирке, настале су као ауторкине асоцијације на *Законик* и правни систем који се њиме установљава.

⁹⁷ Љубица Ђорђевић, *Pesničko delo Desanke Maksimović*, str. 23.

У стиховима збирке запажа се изостанак песникињине дотадашње склоности да се као аутор идентификује са ликовима јунака. Овде се ауторка не оглашава да би говорила о себи (изузев на три места о чему ће касније бити речи), него о људима уопште. Слободан Ракитић сматра да је поетско Ја молитељке овде „само медијум“, да је „замењено неком врстом објективне историјске свести“⁹⁸. Тиме се Десанка Максимовић уклапа у Елиотов став да велики песник мора у себи носити осећање традиције, одн. историје које укључује „не само оно што је прошло у прошлости, већ и што је садашње у прошлости, осећање историје присиљава човека да не пише прожет до сржи само својом генерацијом, већ са осећањем да читава европска литература почев од Хомера, и у оквиру ње читава литература његове сопствене земље, истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један поредак.“⁹⁹ Тако се пишући стихове ове изразито лирске збирке, Десанка Максимовић уврстила у ред великих епичара. Тачније, оних који су успели да доведу у равнотежу лирски и епски принцип, сопствену поетску и универзалну историјску свест.

Односом аутора и јунака у овој књизи детаљније се бавио Александар Петров. Њега је посебно занимало „ко са Душановим закоником води дискусију“¹⁰⁰. Поред речи, тј. гласа цара Душана, он уочава глас првостепеног и другостепеног аутора. Првостепени аутор је, по Бахтину, творац јунака и налази се ван дела. Он је истовремено и творац другостепеног аутора, који је лик у делу, субјекат. „Првостепени аутор остаје на граници дела, не претвара се никада у лик, субјекат,

⁹⁸ Слободан Ракитић, *Од Ишаке до Ѣривиђења*, СКЗ, Београд, 1994, стр. 123.

⁹⁹ Т. С. Елиот, „Традиција и индивидуални таленат“, *Изабрани Ѣтек-сјови*, Просвета, Београд, 1963, стр. 33–43.

¹⁰⁰ Александар Петров, „Са Богом их је троје“, *Збирка Трајим Ѣомиловање*, зборник радова, прир. А. Ђосић Вукић, Београд, 2007, стр. 40.

нити може да се идентификује са јунаком, као ни са другостепеним аутором.¹⁰¹

Читаоцу је јасно да је првостепени аутор Десанка Максимовић. За првостепеног аутора везују се све песме у књизи које почињу предлогом „За“ (има их укупно 43). То су песме у којима се јавља глагол тражити у првом лицу једнине. Углавном уз глагол тражити иду именице помиловање, или њој блиске: благоразумевање, милост. У неким песмама су поменути глагол и именице изостављени, али се подразумевају на основу контекста. И у тим песмама говорни субјект је аутор. Он се у песмама обраћа цару Душану (именујући га или посредством заменице „ти“) или, у једном броју песма, неименованом адресату, чије су ингеренције више од царевих, а то може бити само Господ Бог.

Другостепени аутор се јавља у три песме (*За наивне, За оне који се сјошичу преко њраја, За неројкиње*), убрајајући себе међу оне за које иште помиловање, износећи при том аутобиографске детаље. Тада он користи падежне облике личне заменице „ја“: „за њих, за себе“ – када себе убраја у наивне; „за оне који нису слични мени/ и за оне мени истоветне“ – када говори о онима који се спотичу преко прага; „за Јефимије,/ за свете Терезе,/ за сваку Сафо/ и Јованку од Арка,/ за све занете и недовршене,/ и за мене“ – када уврштава себе у круг историјских личности, ауторки сличних, међу којима су две песникиње и две светице, прве ауторки сличне по песничком позиву, а друге по немању порода, што је истакнуто у наслову песме.

У песмама које имају предлог „О“ у наслову (*О њореклу, О њрељуди, О њраишћању*) као и у песми *Пројлас*, говорно лице је цар Душан. Он говори у првом лицу једнине, углавном о себи: „Ја знам ко сам“ (*О њореклу*); „А ако се икад у царству ми деси“ (*О њрељуди*); „Ја нисам бог./ (...)/ Ја сам цар“ (*О њраишћању*); „Ја, цар Срба, Грка и Арбанаса“ (*Пројлас*). Проговоривши

¹⁰¹ А. Петров, *истио*, стр. 34.

у овим песмама, цар Душан, аутор *Законика*, постао је један од јунака збирке *Тражим њомиловање*. Он је био најкомпетентнији да говори о себи, о свом *Законику*, о земаљској правди – чији је заступник он, и о небеској правди – коју репрезентује инстанца виша од царске, Бог. Остале песме ове групе које почињу предлогом „О“ (има их укупно 23) су интерпретације чланова законика, или су својеврсно „дописивање“, „проширење“ овог правног акта члановима које он не садржи, а подстакнуте су њиме. Дајући цару реч, првостепени аутор га је учинио јунаком који ставља читаоцу до знања да није слепи аутократа, већ човек који одговорно стоји пред историјом и зна границе своје моћи.

Када је реч о два активна лирска субјекта збирке: аутору – другостепеном и јунаку – цару Душану, треба додати и запажање Александра Петрова да се у њој јавља и један пасивни субјект – „мада скривен и лик Господа Бога“¹⁰². Бог је инстанца којој су претходна два субјекта потчињена.

У композицији збирке уочавају се свега две песме без карактеристичних предлога („О“/ „За“): *Пројлас* и *Иду царским друмом*. Потоњу не изговара ни царски ни молидбени глас. Рекло би се да је песма у погледу говорног субјекта безлична, што је у складу са поетском сликом коју доноси. Реч је о објективизираном опису последица кажњавања по *Законику*.

Говорни субјект којим се отвара збирка припада царској инстанци. Глас цара је оличење прошлости и традиције. Он се у виду исповедног субјекта јавља на оквирина збирке: у уводној песми – *Пројлас* и завршној – *О њраишћану*, као и у средишњим књигама, у песми *О њореклу*. У структури збирке то су носеће песме или „песме-стубови“¹⁰³ у семантичком, идејном и композиционом погледу. У осталим песмама тај глас је потиснут.

¹⁰² А. Петров, *истио*, стр. 8

¹⁰³ Израз С. Ракитића у: „Тражим помиловање Десанке Максимовић у контексту српске поезије“, *Збирка Тражим њомиловање*, зборник радова, прир. А. Ћосић Вукић, 2007, стр. 253–274.

У уводној песми, *Проїлас*, лирски јунак – цар Душан најпре представља себе и свој *Законик*, који је израз Божје воље и владареве моћи:

По милости божјој
и благослову светитеља из Раса,
ја, цар Срба, Грка и Арбанаса,
земљама које од оцева наследих
и мачем освојих,
које повезах крвним судовима
својих војника,
дајем законик,
и нека нема других законика
осим мојих.

Лирски сиже ове песме, као и песама *О йореклу* и *О йра-ишїању*, везан је за прозни део који се налази на крају *Законика*. Реч је о тексту у коме цар-законодавац говори о свом пореклу, великој победи код Велбужда, крунисању и сопственој потреби „да православне вере законе постави(ти)”¹⁰⁴. *Душанов законик* је донет на врхунцу политичке и привредне моћи српске државе. Након бројних освајања и проширења земље, Душан се 1346. године крунисао за цара. Његово крунисање обавили су српски, бугарски и грчки архијереји и калуђери, што је и наведено у цитираним стиховима. У стиховима се запажа хришћанска догма о богомданости владара, дословно преузета из Душанових речи које се налазе на крају *Законика*.

Песма *О йореклу* употпуњује портрет аутора *Законика*. Пошто је исказана гласом цара, она се чита као аутопортрет у стиховима. Песма је генеалошка, мотивски се наставља на почетак песме *Проїлас*, иако је у збирци седамнаест песама иза ње. Као да се јавила потреба да се сада, из другог угла и навођењем нових детаља, изнова потврди породично стабло

¹⁰⁴ *Душанов законик*, прир. Биљана Марковић, Просвета, СКЗ, Београд, 1986, стр. 88.

и заслуге његових чланова за учвршћење хришћанске вере. Спрегу световне и духовне власти Немањићи су остваривали подизањем задужбина:

Ја знам ко сам
по звону
што са задужбина немањићких пева,
по јасности његова гласа,
по томе што ме од Студенице до Милешева
прадедови гледају са иконостаса
и што сваки у руци држи храм.

Снага династије огледа се и у територијалном проширењу и утврђењу државних граница:

Ја имам
светитеља оца и деда,
имам светитеља за кума,
и на небесима
све Сухој планини од громада
преко Ситнице до Раса и Хума
моја лоза влада.

Политичка моћ Немањића пропорционална је јачини њихових непријатеља, као и броју утицајних пријатеља:

...знам по томе колико сам Угру
пред очима црн
и по томе колики трн
у сан Византији моја моћ забада.
(...)

Ја знам ко сам
и по пријатеља својих господству,
и по благородности њихова лика
и слави им копља и штита.

Говорећи о славним прецима и њиховим заслугама на пољу задужбинарства, учвршћења и проширења државне

територије, као и о политичкој активности, царски субјект говори о историји српског народа у средњем веку.

Ако бисмо читајући збирку помислили да су аргументи првостепеног аутора у одбрану људске грешности били довољно убедљиви да поколебају цара, он се оглашава на излазу из књиге (*О ѿрашѣању*) да то демантује. Опростити не може, јер то није у његовој већ Божјој моћи: „и мада владам по милости бога,/ нисам бог да праштам.“ Доносећи *Закон*, он се не свети, јер крвна освета је обележје претхришћанске – паганске свести, а његово поштовање *Закона* је знак преласка од неписаног обичајног ка грађанско-правном поретку, који је наступио продором хришћанског монотеизма у словенску културу. Прописивање *Закона* искључује емотивност, и цар то јасно истиче: „ја се по срцу не управљам“. Коначно, ни он није ван *Закона* који је прописао: „ја сам цар заробљен законима/ које прописујем сам“, јер и он је само човек, један у низу оних који морају да поштују *Закон*. У овој песми може се уочити¹⁰⁵ портрет инстанце која је ауторитативнија од цара, чије је дело изнад *Законика* – портрет Бога. Тај портрет је дат из перспективе царског субјекта, по принципу контраста. Бог је све што цар није: „само је он моћан толико/ да прашта/ само о њему не говори нико/ да је слаб кад опрости/ и да је кривцу саучесник (...)/ не кажу да је занесењак или песник“. Будући такав, од његове свевласти зависи и царска власт, зато му се и цар мора покоравати, а не присвајати његово право да прашта. Стихови ове песме казују да из дијалога који се водио кроз шездесет и осам песама збирке ни песнички ни царски глас не излазе као победници, него онај који је изнад њих и који је једини до данашњег дана задржао ту надљудску привилегију да кажњава и прашта без икаквих последица по себе. Дакле, само њега аутор књиге може имати у виду када буде тражио опроштај за грехе

¹⁰⁵ В. у: А. Петров, *наведена сѣудија*.

који не потпадају под ингеренцију *Законика*, а песме тог типа су најбројније у збирци.

Другом говорном субјекту збирке припада молидбени глас. У том гласу се осећа хришћански поглед на свет: мило-срдан, пун разумевања и љубави према човеку. Иако такав, он се не обраћа цару у маниру средњовековних молитви: понизно и скрушено, без претензије да полемише или спори његове законе. У пар махова тај глас себе не издваја из масе заблуделих, па помиловање тражи и за себе (*За нероџкиње, За наивне, За оне који се сјоџичу љреко љраја*). При том се налази у помало парадоксалној ситуацији: моли за све који су криви иако нису починили зло другоме, него су га, будући такви какви јесу, нанели првенствено себи.

Овај, у збирци преовлађујући говорни субјект, различито се односи према тексту *Закона*, приближава се или удаљава његовим одредбама, у зависности од става који заузима према њима. Ако се слаже са члановима *Закона*, ауторка их интерпретира, препевава. То је случај у песмама: *О љокли-сару* (у песми је транспонован истоимени члан 133), *О одбелу робу* (синкретичко препевавање чланова 112 и 113), *О војнику* (препев члана 61). Песму *Иду царским друмом* чини низ слика које су последица свирепих физичких казни прописаних *Законом*. У свакој строфи песме интерпретиран је по један члан *Закона* (чл. 21, чл. 69, чл. 10, чл. 201, чл. 97). У песмама овог типа правни језик је преточен у песнички језик и метар, без икаквих додатних коментара песничког субјекта. Те песме су парафразе *Законика*.

За другу групу песама члан *Законика* је полазиште, а у наставку подстицај да се песма прошири новим детаљима. На пример, песма *О царском селу* кореспондира са чланом 187, који се односи на коначиште царевих људи приликом путовања. *Закон* предвиђа да после цара нико не коначи у селу. Мотив забране лирски субјект везује искључиво за себѳа пролазника, нижући низ хиперболисаних слика којима

се потенцира сталешки јаз који је цар доносећи *Закон* усто-
личио као његов носећи принцип.

Сличан поступак је примењен у грађењу песме *О жениг-
ди сина*. Као полазиште за песму послужио је члан 128 којим
се наређује: „Господин цар, када има сина женити, или кр-
штење, и буде му на потребу двор чинити и куће, да помаже
мали и велики“. Та наредба је препевана у стихове:

Кад господин цар има да жени сина
И нови му дворац зидати треба,
У помоћ нека дође сва царевина,
И мали и велики нека се сјате,
коњушар нека му ждребад подари,
соколар нека одгаји соколе,
нека себар да и што не може дати,
нека му помогну дочекати свате.

Након што је у наведеним стиховима инкорпориран, у
наставку песме члан се проширује мотивом себра који се
нашао у истој позицији:

Кад себар има да жени сина,
нека се од руке довија сваке,
колиба нека се окрпи стара,
нека му мобе себри и меропаси,
нека јесен позове за ризничара
да му напуни подруме и чардаке
да има чиме дочекати свате,
нека узме ћукове за црквењаке.

У наредне две строфе, применом истог поступка – па-
ралелизма по супротности, приказана је разлика у крштењу
царске и себарске кћери. На крштењу царске кћери певаће
владике и патријарси, у олтару ће горети златна кандила, а
на узглавље детета стављаће се само златници. На крштењу
себарске кћери, уместо црквених великодостојника, певаће
косови и конопљарке, место кандила гореће сунце, а место

сјаја златника узглавље ће јој обасјати светлост звезда. Природности и првобитној хармонији супротстављен је сјај материјалних, вештачких ствари. У овој песми неизвештаченост је на страни човека из народа.

Контрастним сликама царског обиља и свепомоћи и себарске немаштине и усамљености, песма наглашава по двојеност два света. Свет обиља, раскоши, неограничене слободе делања супротстављен је свету немања, потчињености и ограничености. Посредством слике социјалне неједнакости песма доноси летимичан приказ два обредна чина којима је српски народ придавао велики значај: обред женидбе и обред крштења.

У једном броју песама говорни субјект третира одредбе Закона користећи се иронијом. Песма *О меројаху* представља ироничну транспозицију члана 68, који казује колико дана меропах (зависни сељак) треба да ради (кулучи) за пронијара (власника феудалног поседа). По члану Закона, његова радна обавеза износи пет дана у недељи. Оригиналан је део песме у коме песнички субјект иронично надграђује члан додајући радне обавезе сељака према цару, манастиру и властелину. Поента песме садржи горку иронију да сељак за себе може да ради само онолико колико му преостане слободно, а то је један дан у недељи. Не случајно, то је баш онај дан који је Бог одредио да се човек одмара и посвети га њему (4. Божја заповест: „Сећај се дана одмора да га светкујеш, шест дана ради и завршавај све своје послове, а седми је дан одмора Господу Богу твојему.“). Дакле, сељакова њива остаће необрађена.

Песнички поступак примењен у компоновању треће скупине песама је напуштање *Душановој законика* у функцији подтекста. Мотивски, те песме немају везе са средњим веком. Само се у понеким појављују термини (нпр. апокрифи, богумили, себри) који асоцирају на средњовековни период, а у конкретним песмама попримили су симболично значење. Тако је себар постао симбол мукотрпне судбине

сељака, слоја радника уопште, у свим друштвима која познају социјалну дискриминацију:

Тражим помиловање
за себра
што ниче и умире као трава
у заборав из заборава,
за тридесет кућица његовог кромпира
за усукано кукуруза стабаоце,
за дим над кровом,
за оно где је, следећи оце,
погрешио делом и словом.

(За себра)

У песми се не види да је он ишта згрешио, он је крив и пре сагрешења, крив јер мажуранићевски „не има што силнику треба, жута злата и бијела хлеба“. Ипак, он припада друштвено најбројнијем и највиталнијем слоју становништва, ономе који је носилац националних карактеристика и моралне чврстине:

За себра увек верна животу
За себра који сунце воли.
Ако живот изда и шева,
и гуштери сунца уживачи,
и песникиња мириса, зова,
за себра, себар издати неће,
за себра који у поводу
води по десетину себара синова.

(За себра)

Разумевање у песничком свету завређују и себарске жене (За себарске жене). Оне су освојиле симпатије песничког субјекта због своје вредноће и родности. Поред тога, незамењиве су чуварке народног идентитета, који је оличен, између осталог, у обичајима и сујеверју. Само су оне знале чему служи „босиок скривен у крову“ њихове куће, јер су га саме

поставиле верујући у његову апотропејску моћ (заштитник дома од нечистих сила). Познато је да је српски народ босиљак задевао за зграде у којима обитава човек и његово благо, вешао га о рогове домаћим животињама, стављао на иконе. Народно сујеверје се огледа и у стиховима који сликају гатање, односно обред гашења угљевља у води крај огњишта („за оно од чега им крај огњишта/ свекрва угљевље гаси, и одбраја“) и стављања амајлије под јастук новорођенчета против урока („за урочице под дечјим узглављем“).

У песмама овог круга синтагма „богумилски апокрифи“ (*За айокрифе*) постаје оличење свих цензурисаних и непожељних списа који се, баш због тога, макар и кришом читају: „где се виде трагови руку,/ где су редови исподвлачени/ оловком плавом,/ где су покидане многе стране“. Табу и његово кршење, својствено људској природи, наћи ће се у мотивској основи песме *За оне који царске друмове ору*.

За песме овог типа речено је да „спадају, по својој лепоти, свакако у врхунска поетска остварења, не само целокупног опуса Десанке Максимовић, већ и у блиставе тренутке наше модерне лирике у овом веку (20. веку – примедба С. П.).“¹⁰⁶ Оне су од свих песама збирке најближе сензибилитету и морално-психолошким дилемама савременог човека.

Тема слабости људског карактера, његове несавршености, окосница је великог броја песама овог круга. На пример, песма *За калуђера* је илустрација истине да је пут ка савршенству, овде оличеном у Богу, пун искушења која једино најјачи дух може савладати. Чињеница да калуђеру то није успело образложена је недостатношћу људске природе, која је слаба пред изазовима чула, овде оличеним у најлепшој монахињи чијом је лепотом он грешно опседнут.

Човекова душа пуна противречности је тема песме *За врлине у мане йромейнуше*. Она је мотивска транспозиција

¹⁰⁶ Звонимир Костић, *Архаично и модерно*, Просвета, Београд, 1983, стр. 122.

апокрифне приче о борби између Бога и ђавола за човекову душу (Књига о Адаму и Еви, *Палеја*). У песми је поприште те борбе смештено у души човека. Људска природа је противречна, самим тим колебљива, нестална и подложна паду. Будући таква, не требају јој спољни подстицаји да скрене са правог пута. Стихови поентирају сазнањем да узрок човекове несреће најчешће лежи у њему самоме.

Када говори о заблудама, моралној несавршености, песнички субјект не осуђује, не моралише, већ их пијетистички и са разумевањем прихвата. Поседује разумевање за супериорне и сувише рационалне (*За оне који јасно виде, За нейелејрине*), као и њихове опозите – превише емотивне људе (*За њасџу срца*). Тиме песнички субјект изриче стару истину да ниједна крајност није друштвено пожељна.

*

Хришћанска вера је у темељима збирке. Мотив човекољубља покренуо је аутора на стварање стихова, као што је у *Јеванђељу њо Маџеју* написано да друга највећа Божја заповест гласи: „Љуби ближњег свог као самога себе“ (*По Маџеју* 22, 39). Дакле, љубав према Богу – као прва заповест – а потом према човеку јесу у основи вере. Бог не чини грехе, сагрешењу су склона земаљска бића, управо за све њих, а у име поменутог водећег начела љубави, ауторка тражи разумевање и помиловање.

Религијско-хришћанска и историјска основа збирке експлициране су већ у њеним првим стиховима, у песми *Пројлас*:

По милости божјој
и благослову светитеља из Раса,
ја, цар Срба, Грка и Арбанаса, (...)
дајем законик.

Хришћанска вера се огледа у симболима (црквено звоно, манастир), у називима задужбина Немањића (Студеница, Милешево), у транспозицији преузетих библијских мотива.

Молидбени глас је такође носилац хришћанских начела у стиховима збирке. Он се као хуманиста обраћа цару захтевом да буде милосрдан и помиљује, а праштање је један од стубова на којима почива хришћанска етика.

На историјско доба подробније упућује позивање царског гласа на своје претке, светитеље из Раса, династију Немањић:

Ја знам ко сам
по звону
што са задужбина немањићких пева,
по јасности његова гласа,
по томе што ме од Студенице до Милешева
прадедови гледају са иконостаса
и што сваки у руци држи храм.
(О њореклу)

Зидање задужбина „predstavlja jednu od omiljenih tema srpskih pevača“¹⁰⁷. У епској традицији подизање задужбина подразумева, првенствено, зидање средњовековних манастира. Појам, иначе, има шире значење и обухвата чињење и других добрих дела, духовне или материјалне природе, „за спас душе, за добар спомен“¹⁰⁸.

Мотив задужбинарства у народној поезији увек се посредно или непосредно везује за Немањиће. Тиме се потврђује вредност и историјски значај лозе, похваљује се улагање њених припадника у духовност и културу нације. „На право и обавезу да зидају манастире у српској народној традицији готово да искључиво право полажу Немањићи. И то не сви. Начело којим се руководи певач у свом одабиру је мера колективног историјског памћења, али и својеврсна

¹⁰⁷ R. Pešić, N. Milošević Đorđević, *Narodna književnost*, одредница *Zadужbine*, стр. 276.

¹⁰⁸ Бошко Сувајџић, „Каталог задужбина у усменој поезији – Свети Саво“, *Јунаци и маске*. Тумачења српске усмене епике, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2005, стр. 132.

духовно-религиозна 'подобност'. (...) Акценат се ставља на два најрепрезентативнија династичка имена: Немању, родоначелника династије, ктитора једног од највећих православних храмова на Светој гори, Оца; и светог Саву, испосника и државника, митског цивилизаторског просветитеља у народном предању, Сина.¹⁰⁹ Следећи начело епике, ауторка у овој песми помиње Студеницу, задужбину Стефана Немање, и Милешеву, задужбину краља Стефана Владислава, у коју је ктитор положио мошти свог стрица, Светога Саве. Дакле, обе задужбине које се помињу у песми *О йореклу* налазе се у непосредној вези са „најрепрезентативнијим“ представницима династије. У песми *О йореклу* царско Ја се још једном у збирци потврђује као потомак лозе Немањића, која је подизањем храмова утемељила културно-историјски идентитет српског народа.

Историичност збирке почива на чињеници да песме чувају у подтексту поједине чланове историјског документа – *Душановој законика*, о чему је већ било речи. Такође, у стиховима се евоцирају историјски догађаји, судбине историјских личности: владара, песника, ратника.

Историјске чињенице које су уткане у стихове песме *За йоследње дане* односе се на несрећан крај Стефана Дечанског, Душановог оца. Песнички субјект тражи помиловање „за неколико последњих дана/ и сумрака/ Дечанског краља Стевана“, увршћујући га у круг „несрећних владалаца“. Стихови ове песме евоцирају детаље који су обележили његову вишеструко несрећну судбину: „робовање код хана Ногаја“¹¹⁰, успех у биткама код Велбужда и Лима, а потом суноврат

¹⁰⁹ Б. Сувајџић, *истио*, стр. 132–133.

¹¹⁰ Хан или кан Ногај је био успешан татарски војсковођа и дипломата. Након битке у којој је краљ Милутин победио два његова вазала, кан се спрема да нападне Србе. Свестан да кан има сувише јаку војску којој се Срби не могу одупрети, Милутин у последњем часу шаље посланике који преговорима успеју да убеду кана да склопи примирје са Србима. Кан Ногај пристаје уз услов да Милутин таоцима

и пропаст у виду завере¹¹¹ дојучерашњих пријатеља и „првенца сина“. Ту песнички субјект тражи милост чак и за законодавчеве најближе сроднике, према којима се он за живота немилосрдно односио.

Да су сви Немањићи били ктитори, па и последњи српски цар из лозе Немањића, Урош Нејаки, говори песма *За јерес*. У њој се моли „благоразумевање“ за „велможе који говоре/ да за Уроша није било господства,/ ни златних кондира,/ ни манастира.“ Такво тврђење песнички субјект квалификује као јеретичко, нетачно и клеветничко, јер је историја забележила да је Урош за своју задужбину прогласио манастир Матејчу¹¹². Овом песмом аутор исправља неправду нанету у традицији иначе потцењеном владару.

Поједине песме овог круга садрже преобликоване елементе из усмене прозе и поезије. Корелат песме *За Пејељу-ју* представља народна бајка о Пепељуги¹¹³. Од мотива који чине структуру Вукове бајке (мајка која се претвара у краву

гарантује оно на шта се обавезао. Тако су се као таоци на татарском двору нашли Милутинов син Стефан Дечански и деца истакнуте Милутинове властеле. Стефан је био канов талац од 1292/3. године до 1299. године, када је кан погинуо. В. у: *Историја народа Југославије*, књ. 1, група аутора, Просвета, Београд, 1953, стр. 350–351.

¹¹¹ Његовом несрећном силаску са престола допринела је популарност коју је његов син Душан стекао у бици на Велдужду, на уштрб свог оца. Властела наклоњена младом краљевићу подстиче га на побуну против оца. Насупрот историји која бележи да је син оца свргнуо с престола, затворио га у град Звечан, где је овај преминуо, предање сведочи да је син убио оца оне године кад се крунисао за цара. *Истио*, стр. 350–351.

¹¹² Манастир Пресвете Богородице у селу Матејче, 13 км од Куманова. Започет је у 11. веку, цар Душан је наставио изградњу, а његов син Урош (1355–1371) и супруга Јелена су завршили обнову манастира око 1357. године, после чега је он постао задужбина цара Уроша. Извор: sr.wikipedia.org/wiki/Манастир_Пресвете_Богородице_у_селу_Матејче

¹¹³ Вук, *Српске народне њријовијејке*, Нолит, Београд, 1969, бр. 32.

и у том обличју наставља да штити своју ћерку; маћеха поставља Пепељуги неизвршиве задатке; Пепељуга три пута одлази у цркву; упознавање са царевихем и губитак папуче; царевих је међу маћехиним кћерима проналази по папучи; женидба као срећан завршетак), у песми је развијен у поетску слику мотив скривања лепе девојке и извођења ружне маћехине кћери пред царевиха просца. У стиховима нема развијене радње, изостао је и срећан завршетак као у бајци. Насловна јунакиња у овој песми постаје симбол, оличење свих морално вредних, а скромних и скрајнутих људи које туђе силништво спречава да скрену пажњу на себе, људи који унесрећени својим карактером настављају да живе паћенички живот. У завршним стиховима песма је проширена мотивом осуде друштва чије су „дворане и перивоји“ пуни „охолих маћехиних кћери“, док праве вредности крај њих пропадају. Лепота и ненаметљивост као дар и зла коб јунакиње из бајке и свих изузетних појединаца у било ком времену представљају тежиште ове песме.

Још један лик из фолклора – змај-отмичар јавља се у еплогу песме *За калуђера*. Ауторка га представља са карактеристичним функцијама које му је још традиција приписала – он је демон активан ноћу, наноси људима зло, везује се за хтонски простор, овде гору:

За калуђера
 коме сваке ноћи на сан долази
 како лети о деснују љутог змаја
 кроз гору која звездом ромиња,
 а под крилом му, украдена,
 однекуд из раја,
 најлепша од младих монахиња.

Мотив троглаве немани (Арапина наметника) и витеза-спасиоца који је убија и тиме спасава град, иначе митског порекла (у српској традицији се везује за Св. Ђорђа, а у епској поезији за Боланог Дојчина и Марка Краљевића (*Болани*

Дојчин, Вук, II, 77 и Марко Краљевић и Арајин, Вук, II, 65)), чини потку песме *За човека који је ђојудио ђеріаменіше*. Ироничном надградњом традиционалног сижеа у први план се истиче људска незахвалност према добротинитељима и страдалницима за опште добро:

За витеза
коме су руку љубиле мајке
и кога су благосиљали старци
докле не посече троглаву неман
граду испред самих довратака,
(...)
а кога забораве за трен ока,
још док гледају мртву аждају
и мртву шарку и поскока.
За човека на кога се
заборавом и они баце
које из чељусти немани спасе.
(*За човека који је ђојудио ђеріаменіше*)

Интертекстуалне релације са народним стваралаштвом могу се уочити у песми *За оне који царске друмове ору*¹¹⁴. Мотиви у песми су транспозицијом преузети из народних песма о нашем највећем епском јунаку: *Орање Марка Краљевића* и *Марко ђије уз рамазан вино*. Песма насловом асоцира на песму *Орање Марка Краљевића* (Вук, II, 72). Марко је у народној песми борац против неправде и насиља, носилац принципа добра. Он не напада царске друмове, „он се налази на њима“, јер су то путеви његове постојбине, из чега производи да је

¹¹⁴ Друм/пут се као хронотоп помиње и у песмама *Иду царским друмом* и *О меројаху*. Путеви имају у словенској митологији статус јаких, сакралних места. Сматрани су обитавалиштима душа предака. Види у Б. Сувајџић, „Семантика сакралног простора у збирци Трајим помиловање Десанке Максимовић“, *Збирка Трајим ђомиловање*, зборник радова, 2007, стр. 199–211.

он у улози њиховог чувара¹¹⁵. Он их чува од насилника који су на њих дошли споља, и себе прогласили њиховим власницима. Отуда је он „особити орач“ који промовише „добро“¹¹⁶.

У својој визији ауторка је потцртала непокорност и самосвојност, иначе у народу омиљене црте Марковог карактера, захваљујући којима је стекао велику популарност:

...за непокорне
који друмове царске ору,
који у разговору
сатерују цара до дувара.

Полазећи од наведених црта Марковог lika, мотив се проширује тражењем помиловања за све његове по ширини духа следбенике „у чијој су машти размере света/ померене“: за непокорне, за усамљене у својој несврховитој храбрости („за људе до зуба наоружане/ на рогове пужа кад налећу“). На овом месту тражи се опроштај за донкихотовски храбре, за оне који не прихватају правила која су наметнули обичаји или институције власти. Будући да су они вођени идеалима који нису у складу са стварношћу, њихова храброст постаје излишна и усамљена.

Пут/друм представља типичан фолклорни топос. У народној бајци пут и путовање су у најтешњој вези. Приповедно ткиво бајке „реализује се управо кроз смену статичних и динамичних мотива путовања које је омеђено почетком и крајем“.¹¹⁷ Путовање је у бајци синоним за динамичност, покретљивост, као важну особину јунака. С друге стране, М. Детелић уочава да се пут у епици своди на „једну тачку у простору (иако је он по дефиницији, *низ* тачака), на једно место,

¹¹⁵ Мирјана Детелић уочава да је пут „симбол моћи: ко друмове контролише, тај је стварни господар над земљом и људима“; в. у: М. Детелић, *Мийски ѝросѝор и ейика*, стр. 116.

¹¹⁶ Б. Сувајџић, *Јунаци и маске*, стр. 119–121.

¹¹⁷ М. Детелић, *Мийски ѝросѝор и ейика*, стр. 114.

за које се везују одређен тип радње и одређена врста индикатора, што у интеракцији даје одређен тип епског догађаја.¹¹⁸ Реч је о томе да се пут у епици „узима као мерило за категорије које би се иначе тешко могле довести у везу са њим“¹¹⁹. Тако пут може указивати на карактер епског јунака, одн. његов однос према свету, па се овај топос јавља као знак *јоноса*, *храброси* или *обеси* и *инацијси*¹²⁰:

„Море, Марко, не ори друмова!“

„Море, Турци, не газ’те орања!“

(Вук, II, 72: 21,22)

Семантика пута у песми *За оне који царске друмове ору* је очито епске, а не бајковне провенијенције.

Оквирни стихови исте песме садрже и алузију на предање *У цара Тројана козије уши* (Вук, СНП, 39). Из предања о цару са животињским обележјем у песму је транспонован мотив кршења табуа у виду зовине свирале која одаје цареву тајну. У вези са тим, Нада Милошевић Ђорђевић истиче да „posebnu draž u svim tekstovima (о цару – прим. С. П.) predstavlja deo o psihologiji tajne i ljudskom odnosu prema njoj“.¹²¹ Човекову потребу да отворено каже оно што се не сме, што јавни морал заташкава, искористио је говорни субјект песме да затражи разумевање и за ту страну људске природе:

Тражим помиловање
за зовину свиралу недужну
која говори у лице цару
што се само земљи поверава.

Смисао ове мотивске позајмице из усмене традиције актуелизује универзалну истину да је немогуће заувек сачувати тајну.

¹¹⁸ *Исјо*, стр. 114.

¹¹⁹ *Исјо*, стр. 117.

¹²⁰ Наведено према: М. Детелић, *Миџски љросјор и ейика*, стр. 117.

¹²¹ R. Pešić, N. Milošević Đorđević, *Narodna književnost*, str. 157.

У песми *За важне* тражи се помиловање за привилеговане и повлашћене, за све самобитне и морално деформисане личности које су продукт друштвене стварности. Живописни портрети таквих личности дати су у полисиндетском низу, који садржи скуп свих њихових повластица:

Тражим помиловање
за оне који имају позивнице
за сваку панораму,
кога и у возу, и на гозби, и у храму,
и у рају,
нумерисано место чека,
за оне који још за века
гробницу где ће лећи знају;
за људе које на свакој води
чекају броди
и котва у сваком бродолому,
којима су сви знани и незнани
анђели милосрђа осигурани.

У овим стиховима лексема „броди“¹²² представља лексичку позајмљеницу из народне поезије. Њоме би се могла успоставити асоцијативна веза са епском песмом *Бановић Страхиња* (Вук, II, 43), у којој непријатељски војник, дервиш, изриче најлепшу похвалу Страхињићу бану, похвалу коју је он истински заслужио својим јунаштвом, не толико на мегдану колико на пољу човечности, срчаности и моралне супериорности:

Страхин-бане, ти соколе српски,
твоме ђогу и твоме јунаштву
свуд су броди ће гођ дођеш води.

Лексема је овде употребљена у потпуно неепском контексту тиме што је доведена у везу са привилегованим „јунацима“

¹²² Брод, брода, м. (пл. бродови) – „на води оно мјесто гдје се прелази преко ње“. У: Вук Караџић, *Српски рјечник*, 1969, стр. 44.

20. века, који су у моралном погледу антиподи поменутом епском јунаку. Реч је о антијунацима, отуђеним личностима чију свест настањује само једна емоција: страх пред смрћу узрокован чињеницом да ће њеним доласком изгубити све досадашње привилегије („Јер биће за њих разочарење/ када усред великог мрака (...)/ не могу наћи ниједног брода/ ни да се врате,/ до твоје палате,/ ни да продуже до обећаног/ небеског свода.“).

У песми *За војничка гробља*, молитвеник тражи помиловање „за војника кога крај друма сахране“. Реч је о обичају старих народа ¹²³ да своје мртве сахрањују поред путева. Често су се надгробни натписи бираним речима обраћали путницима и пролазницима да застану и одају почаст мртвима. Будући да је у песми реч о гробљима незнатих војника на којима су небројени „споменици једнолики као шињели“, јасно је да су они сахрањени без одговарајућег погребног обреда, речима песме: „без себарске запевке горке“. Једини акустички ефекат у песми је грактање гавранова, хтонских птица. На тим гробљима „без суза и без хлада“, није поштовано још једно правило из култа мртвих – да се на гробу посади дрво, јер се душа, по веровању, најлакше везује за дрво и камен. Наместо дрвета, тамо је „шимшир једина биљка“. Шимшир је иначе хтонска биљка, грм који се сadio на гробовима. Људска трагедија приказана у песми интензивирана је сликом мноштва безимених, погинулих у туђем свету, који су се слили у гробље „однекуд из Леђена, из Цариграда“. Град Леђен је митског порекла и означава у епској поезији „dalek, tuđinski grad. Postoje brojne pretpostavke o tumačenju naziva – ledeni grad, poljski grad“.¹²⁴ У сваком случају, ради се о далеком, непријатељском граду, у коме странца дочекује несрећа.

¹²³ Уочио В. Чајкановић, „Култ мртвих“, *Сивуђије из српске религије и фолклора 1925–1942*, стр. 46–50.

¹²⁴ R. Pešić, N. Milošević Đorđević, *Narodna književnost*, str. 140.

Одлазак на далеко, кад год се појави у народној поезији, асоцира на опозицију близу-далеко, своје-туђе, добар-лош избор. Просидба на далеко у скупу песма са тим мотивом (неке од песама: *Женидба Душанова*, Вук, II, 28; *Женидба Ђурђа Смедеревца*, Вук, II, 78; *Женидба Појовића Симојана*, Вук, II, 86; *Женидба Максима Црнојевића*, Вук, II, 88) увек се показује као погрешан избор, просидба пуна препрека и опасности за младожењу. У основи тих препрека је заправо сукоб између два рода – свог и туђег, између две нације, два света. Коначно, одлазак по невесту „преко мора“, „преко црне горе“, у далеку земљу („надалеко“) – по одликама простора асоцира на одлазак јунака на *онај свет*. По овом епском обрасцу, који се активирао у песми *За војничка јрџља*, војници послати „далеко од родног потока и села“ тамо су могли пронаћи једино несрећу и смрт.

Да паганска веровања антиципирају у стиховима збирке, а познавао их је и *Законик*, сведочи песма *О дозјем суду*. Стихови доносе мотив паганског обичаја суђења, тзв. мазија. У паганско доба богови су се сматрали свемогућим, па се отуда њима давала улога у судском поступку. Реч је о примени ирационалних доказних средстава, обичају који је потицао од паганских религија, а налазимо га у поступцима скоро свих народа у средњем веку. Мазија је подразумевала спајање два доказна средства: котла и жезла. „*Кошао* се састојао у томе, што се у пун котао узавреле воде метне комад усијана гвожђа или камен, а оптужени је имао да засуче рукаве и обема рукама да извади из котла оно гвожђе или камен. Ако се буде ожегао вадећи, то значи, да је потпуно доказано, да је он учинилац кривичног дела за које се оптужује. Не опече ли се, био је потпун доказ за његову невиност. *Жезло*, као што се о њему одређује у законнику, састојало се у следећој операцији: 'да га узимају у вратах црковних от огња и да га поставе на светој трапезе' (чл. 150).“ То се радило тако што би се „пред вратима цркве усијало (...) на ватри железо (гвожђе), и оптуженик је дужан био дићи га из ватре и положити на светој трапези. Ако би се то свршило без штете, ако се тј. оптуженик не би ожегао, он је

био прав, (...) ако ли би ожегао руке, значило је да је Божјим судом доказано, да је крив.¹²⁵ У основи ових поступака лежало је веровање „да сам Бог интервенише у томе испитивању кривице, дакле резултат тога испитивања мора да буде правичан, јер је Бог увек на страни правде и неће допустити да невин страда, нити да се крив ослободи одговорности.“¹²⁶ Душанов законик је примену ових доказних средстава ограничио само на себре, јер им се није довољно веровало да би се као властела користили заклетвом, коју предвиђа члан 106: „Дворани властеоски, ако учини које зло ко од њих, (...), да га оправда очина дружина поротом, аколи је себар, да захвати у котао“.

У песми *О дозјем суду* чује се царев глас који каже да ће „испред храма“ окривљеноме који тврди да је невин, а нема за то сведока, бити дато да „по обичају отаца“ из кључале воде извади усијано жезло. Простор испред храма није случајно у песми изабран за локацију на којој се одвија обичај мазије. Лексема храм, грчки теменос или тем (одсећи, омеђити, поделити), означава „*mesto za bogove, sveti omeđeni prostor oko nekog svetišta, prostor koji se ne sme povrediti*“¹²⁷. Дакле, „hram je božje boravište na zemlji, mesto stvarne prisutnosti“¹²⁸. Обичај мазије се одвија испред тог светог локалитета да би била загарантована присутност божанске инстанце: „Ако је доиста невин,/ бог ће му бити на помоћи“, па ће усијано олово извадити и однети „до часних двери“ и „до олтара“, „а да му руке остану без рана“. Тек ако се Божјом помоћи, односно милошћу докаже невиност, окривљени може крочити кроз „часне двери“ и приступити олтару. Двери су место које означава улазак у религијски чисти простор храма. Олтар је центар, срце храма и

¹²⁵ Теодор Тарановски, *Историја српској љрава у Немањинској држави*, Београд, 2002, стр. 584.

¹²⁶ *Исто*, стр. 583.

¹²⁷ A. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*. Mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, odrednica Hram, Stylos, Novi Sad, 2004, str. 277.

¹²⁸ *Isto*, str. 277.

представља његово најсветије место, па у њега могу улазити само лица посвећена црквеној служби. Приступање грешника, кривца наведеним светињама значило би скрнављење храма и вере коју он оличава. У обичају котла и жезла, по паганском веровању, бог ће помоћи праведнику и он ће неоштећених дланова извађено усијано олово однети до олтара, чиме, по хришћанском веровању, приноси Богу жртву у знак захвалности. Тако у овој песми паралелно и складно опстају манифестације паганског веровања и атрибути хришћанства.

Примена ирационалног доказног средства је мотив песме *О обореној цркви*, у коју је у целости инкорпориран члан 130: „Цркву ко обори на војсци, да се убије или обеси“. У другом делу песме мотив кажњавања надграђује се новим облицима казни (да се грешник „у срце гађа зрном пушчаним“, „да му се обе руке одсеку“, „да му се у огањ нареди босу“), којима окривљени није подлегао, јер „небо га гледа без љутње“. Овај део песме садржи постулат обичајног права да Бог штити праведнике, па ће тако спасити смртне казне онога који је оборио цркву у име тога што је једном учинио добро дело – спасавања децејег живота „из набујале воде мутне“.

Сличан мотив познаје и легендарна прича (Aath 756 C) о „разбојнику који буде опроштен греха кад убије већег грешника од себе. (...) Наиме, недео убијеног, већег грешника од разбојника покајника, само је покушај да скуди девојку (да је оклевета просиоцу), грех који по нашем обичајном кодексу стоји на врху лествице најтежих грехова.“¹²⁹ У песми *О обореној цркви* и у поменутој легендарној причи реч је о мотиву опраштања грешнику свих грехова зарад једног учињеног добра. Очито да је у његовој основи систем моралних вредности који је постојао у првобитним друштвима.

На споју паганске и хришћанске традиције настала је песма *За свадбе без венчања*. У њој је приказан обред црквеног

¹²⁹ Н. Милошевић Ђорђевић, „Преглед прозних облика наше усмене књижевности“, *Књижевна историја*, ур. А. Петров, Београд, XIV, бр. 53, 1981, стр. 32.

венчања са свим његовим карактеристичним елементима. Једина особеност приказаног обреда је у томе што се он уместо у храму дешава у природи. Пресликавање је доследно спроведено тиме што је природа попримила својства Божјег храма. Наместо измирне и тамјана, у храму природе осећа се мирис биља. Уместо „благослова јереја“, младенци „су сунце узели за сведока“. Уместо над Јеванђељем, заклели су се једно другоме „над отвореном књигом живота“. Уместо на питање свештеника, они су одговорили „на питање шуме/узимају ли се драге воље“ и обавезали се на вечну верност („да ће заједно сав живот проћи“).

Традиционалне представе и веровања су расути по многим стиховима збирке. У народној традицији је познато да се света места не смеју скрнавити присуством нечистих бића, у која се убрајају жене. То народно веровање изражено је стиховима: „у олтар да не улазе жене/ ни трудне, ни нероткиње,/ ни удове, ни неудате“ (*О олшару*). Ако табу буде прекршен, традиција је познавала методе кажњавања према којима се грешна бића морају изопштити из заједнице и везати за хтонска, опасна места, нпр. шуму. Ово веровање, неизмењено, изражено је следећим стиховима:

Ако женско себарско чељаде
у олтар стане,
нека се заведе далеко у гору
међу јеле сиње,
одакле не може натраг да се прокраде,
нека се пусти да га раскомада звериње
и да га разнесу вроне.

(*О олшару*)

Поред олтара у цркви, сакрално место у кући је праг (*За оне који се сјошичу љреко љраја*), испод ког, по веровању Срба, живе душе умрлих предака. Веселин Чајкановић наводи¹³⁰ да

¹³⁰ В. у: Веселин Чајкановић, „Сахрањивање под прагом“, *Сјудије из српске религије и фолклора 1910–1924*, стр. 127–134.

из доба варварства постоје подаци о обичају сахрањивања у кући. Код Малоруса је забележено да су се некрштена умрла деца сахрањивала под кућним прагом, што је, по мишљењу Чајкановића, „остатак некадашњег обичаја да се и одрасли покојници сахрањују под прагом“¹³¹. Пошто праг има исту симболику као и гроб, на њему су приношене жртве прецима. Најчешће су то биле жртве у води и храни – тзв. првине. Изливање воде на праг (тзв. „пуштање воде“¹³²) имало је за циљ да се дотури вода душама покојника које су испод њега. Овај обред из култа мртвих био је од великог значаја јер је у народу било раширено веровање да у доњем свету влада вечита жеђ („јер умрли на оном свјету највише оскудева за воду“¹³³). За узврат се од предака очекивало да штите дом и подаре му плодност земље, стоке и укућана. Отуда говорно лице у песми тражи помиловање „за оне који се спотичу преко прага,/ који чашу испуштају из руке.“ Чинећи то, они заправо одају пошту култу мртвих предака.

Песма садржи и народне изреке („у обичај узете речи“): „за преко воде преведене жедне,/ за преко блага преведене чисте“¹³⁴. Реч је о метафоричким изразима фолклорног порекла, којима се изражавају карактерне црте јунака за које се у песми тражи помиловање – овде наивност оних који се дају лако преварити, односно поштење.

Усменопоетског порекла је казна зазиђивања у кулу себарке која почини прељубу са властелином. Такав начин кажњавања грешнице нема упориште у *Законику*. Он је плод ауторкине имагинације, а подстакнут је класном неравноправношћу средњовековног права.

¹³¹ *Истио*, стр. 128.

¹³² В. у: В. Чајкановић, „’Пуштање воде’ о Великом Четвртку“, *Стигуије из српске религије и фолклора 1925–1942*, стр. 56–84.

¹³³ В. Чајкановић, *истио*, стр. 66.

¹³⁴ В. у: Вук, *Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узетих ријечи*, Нолит, Београд, 1975, стр. 79.

Ако властелин учини прељубу
са себарком,
да се себарки накалеме велике оспе,
па да се жива у кулу зазида.

(О њрељуби)

Узиђивање живог бића у темеље грађевине, односно жртвовање ради успешне градње је прастара магијска и култна тема. Јавља се у виду предања, лирске, епске песме и баладе, као мотив у различитим сижејним склоповима, „uz osnovno verovanje u duhove pokrovitelje“¹³⁵. Мотив зазиђивања је био инспиративан за Десанку Максимовић, па га је поред ове обрадила и у песми *Гојковица* (збирка *Ничија земља*). У сижеу песме *О њрељуби* мотив узиђивања је изгубио своју магијско-обредну суштину и остао да функционише као врста казне због почињеног греха. Жртва овде нема функцију чувара грађевине, док је у *Гојковици* семантика мотива блиска традиционалном предлошку.

Властелин који је починио прељубу биће, у складу са својим пореклом, неупоредиво блаже кажњен – „да се пепелом поспе“. Мотив посипања пепелом је чест у *Светом њисму*. У *Старом завешћу* пепео симболизује патњу, тугу, кајање. Јовово посипање пепелом је знак боли и кајања (*Књига о Јову* 42, 6). Тамара се посипа пепелом након доживљене срамоте (*Друја књига Самуилова* 13, 19).

Скупини песама о „љубавним преступима“ и казнама које им следе треба прикључити песму са библијским мотивом каменовања грешнице. Ауторитет наређује : „Да се грешница на тргу каменује“ (*О каменовању*). Овде није реч о алузији на *Душанов законик*, јер он не садржи такву одредбу. Стихови песме *О каменовању* садрже у подтексту библијску епизоду о каменовању жене ухваћене у прељуби.

Када су довели такву жену пред Исуса, књижевници и фарисеји обратили су му се питањем: „Мојсије нам је у закону

¹³⁵ R. Pešić, N. Milošević Đorđević, *Narodna književnost*, str. 258.

наредио да такве жене камењем убијамо; шта ти кажеш на то?“, кушајући га тиме да би имали за шта да га оптуже. Исус се на те речи оглушио, и сагнувши се почео да пише нешто прстом по земљи. Пошто су му поновили питање, он се исправио и рекао: „Ко је од вас безгрешан – нека први баци камен на њу.“ Када су чули те речи, они „излажаху један по један, почевши од најстаријих до последњих; тако оста сам Исус и жена стојећи на средини.“ Тада ју је Исус упитао где су њени прогониоци, зар је ниједан није осудио. На њен одричан одговор Исус је додао: „Не осуђујем те ни ја; иди и од сада више не греш.“ (*Јеванђеље йо Јовану*, 8, 1–10).

У песми је мотив осуде грешнице дат у климаксу, почев од себарке, преко властелинке и монахиње, до саме царице. Ако се не буде нашла безгрешна припадница ма ког сталежа да се баци каменом на грешницу, глас говорног субјекта дозвољава изрицање ослобађајуће пресуде: „нека зажмуре страже и целати,/ нека пусте да осуђеница бежи/ куда је воде кораци,/ нека нико не трчи да је врати.“ Ова могућа ослобађајућа пресуда је у духу Исусових речи. Говорни субјект је предвидео спознају до које је Исус дошао: да безгрешних нема. У *Јеванђељу* се епизода одиграва у храму, а у песми на тргу, који је у прошлости био место од великог значаја за друштвени живот нашег народа. Мотив кажњавања прељубнице нема доследну паралелу у класичном корпусу. Ипак, и у њему се грешна/неверна жена обавезно јавно кажњава (свезивањем и растрзањем „коњима за репове“, Вук, II, 24 и VI, 6; спаљивањем, Вук, II, 30 и III, 7).

Песма *О йоклисару* – у литератури често навођена као пример песме са предлошком истоименог члана *Законика* број 133 – доноси приказ живота старих Словена, тачније традиционалне институције поштовања госта:

Где у село дође
да му се поклони вера,
да му се као госту указују части, (...)
па пошто руча или повечера,

другоме селу да се поклисар преда
и уз пут заклања
као пламен на олуји.

Исти мотив са више детаља развила је ауторка у песми *Госпољубље*, о којој је већ било речи. У овој песми обичај гошћења сведен је на препевавање наведеног члана *Законика*.

У аутопоетичној песми *За ђесникињу, земљу старинску* песнички субјект тражи помиловање, између осталог, за „слово љубве,/ за поезију љубавну“. На том месту песме ове збирке доводе се у мотивску везу са поезијом деспота Стефана Лазаревића, аутора *Слова љубве*. Реч је о поезији љубави и праштања свакоме ко је згрешио и побунио се против некога или нечега, делом или мислима. Као и њен средњовековни претходник од пера, ауторка збирке *Тражим ђомиловање* љубав схвата на универзални начин: као љубав према свему и свакоме – човеку, жени, грешнику, праведнику, прељубници, нероткињи. Љубав у деспотовом делу симболизује врхунску лепоту, врхунску вредност. Она својом лепотом надилази чак и лепоте природе у пролеће и лето: „и није чудо, јер Бог се љубав зове“ (Деспот Стефан Лазаревић, *Слово љубве*). Природа, Бог, љубав и праштање творе нераскидиву везу уткану у основе деспотове песничке посланице. Исти елементи су у основи збирке *Тражим ђомиловање*.

Примећено је да ова песма као „икона представља микрокосмос, а сваки њен елеменат има симболичко значење“.¹³⁶ У метафоричној молби „за песникињу, земљу старинску,/ за њене вечне реквизите/ и шаблоне“, открива се самосвест говорног субјекта о сопственој поетици која наликује на стари начин певања, попут оног у народним стиховима, са пуно општих места, шаблона. Тема земље се јављала од почетка ауторкиног песничког стварања и то двојако: у територијалном смислу – као отаџбина, и као природа према којој је ауторка осећала готово паганску приврженост. У овој песми

¹³⁶ А. Петров, *нав. студија*, стр. 62–63.

земаљски свет је представљен низом детаља из флоре и фауне: ливаде, шуме, цвет, планине, реке, камен, водопади. У наредним стиховима помињу се „небеса која нежношћу кипте“ и њихови житељи: кос и славуј. Симболика орнитофауне у наредним збиркама добиће све већи значај, што је овде наговештено присуством светих птица, коса и славуја. Као репрезент људског рода овде је поменут „песник који воли и сања“. Тако се, из до сада наведеног, закључује да су у овој песми побројани сви елементи космоса: земља, небеса, вода и човек, употребљени елементима својственим поезији деспота Стефана, а то су Бог, љубав и праштање. Закључак је да ова песма експлицитно и посредством алузија на деспотово дело садржи кључне мотиве збирке *Тражим љомиловање*.

Иако песма нема исповедни карактер, може се претпоставити да молидбени глас припада Десанки Максимовић. На то упућује, поред свега претходног, и насловна синтагма у којој се помиловање тражи за творца стихова који је женског рода (*За љесникињу, земљу сѿаринску*). Наслов је индикатор да песникиња подразумева себе. Овом песмом творац збирке је на најбољи начин изрекао суштину своје поезије.

*

У збирци *Тражим љомиловање*, као и у онима које су након ње уследиле (*Лейѿиис Перунових љоѿомака*, *Ничија земља*), ауторка се представила као велики иноватор и песник модерног усмерења: спајајући традицију, чији је корен у миту и фолклору, са делима уметничке књижевности из прошлости, она ствара временски и семантички слојевите стихове. Водећи „лирске дискусије са Душановим законом“, заступа хришћанске вредности и неограничено разумевање човека, што државни разлог унапред одбацује. На почетку и на крају низа песама говори непоколебљиви законодавац. Молидбени глас остаје затворен кружном структуром збирке, односно речима цара-закона. Последње оглашавање припада царском гласу. Он затвара збирку речима

да је немогуће постићи једнакост правде за све и њено класно уравнотежење, као и немогућност праштања. Дакле, опроштаја нема; молбом се не може променити свет. Молбом и поезијом се не спасава свет, али се њима свакако може улепшати живот на њему.

Доминантан поступак у песмама збирке *Тражим љомиловање* је паралелизам. Он се остварује у два вида: као паралелизам реченица и синтагми. Паралелизам реченица се јавља у виду паралелизма временских реченица (*О женидби сина*) или погодбених (*О каменовану, О сиротиној кудељници*). Један тип песама настао је низањем синтагми – најчешће објекатских – у реченицу, где се дужина проширене реченице подудара са крајем строфе (*За њесникињу, земљу старинску*) или са крајем читаве песме (*За оне који не умиру на време*). Као стилску новину коју ова збирка уноси у стваралаштво Десанке Максимовић, Љ. Ђорђевић је уочила тенденцију „da se dužina rečenice poklopi sa dužinom cele pesme.“ Таквих песама је двадесет у збирци. Оне су у складу са смисаоно-емоционалним слојем збирке, „која као apel za pomilovanje dobija u efektu kad je pesma jedna misao i jedna kontinuirna ritmička celina.“¹³⁷ Таква форма песама води ка астрофичности, слободном стиху. Астрофичност је, међу осталима, одлика народне поезије. Још једна стилска особеност песама збирке је бројност синтаксичких синонима у њима. На пример, песма *За оне који не умиру на време* сачињена је из низа синтаксичких синонима којима се уверљиво портретише тип човека „који воли старинске љубавне песме“, „који се прохујалог држе“, „који болују од осврта и растанака“, „чији је завичај/ на обалама прошлости осто“, „који се сећају снегова од лане“.

Уочавајући интертекстуалне везе, порекло мотива и песничке инспирације, закључује се да ова збирка представља песникињин искорак ка књижевности (и историји) средњег века, поред већ поменуте блискости њене поезије са фолклором.

¹³⁷ Љ. Ђорђевић, *nav. delo*, str. 248.

3. ЛЕТОПИС ПЕРУНОВИХ ПОТОМАКА

Стварање медитативне поезије Десанка Максимовић продужава збирком *Лейойис Перунових йойомака* (1976). Њоме ауторка наставља своје историјске рефлексije започете у претходној књизи, дајући лирску визију једног периода историје Словена и судбине појединца у њој. Овога пута то чини понирући у још дубљу прошлост. Наиме, стихови збирке засновани су на штурим историјским подацима о рату бугарског цара Симеона и српског жупана Захарија који се одиграо у 10. веку, као и на митолошким представама у којима се прожимају пагански и хришћански моменти. Отуда је *Лейойис Перунових йойомака* поетска синтеза мита и историје.

Збирка почиње ауторкином белешком о основним мотивима који су обрађени у њеним стиховима. Они су пореклом из историјских извора који говоре о борби словенских народа на Балкану у првој трећини десетог века, као и о борбама за словенско богослужење у Хрватској. Ауторка читаоцу унапред предочава да се њено виђење прошлости тога доба ослања на неколико историјских података, из чега произилази да је њено поетско виђење догађаја из десетог века већим делом продукт маште. То је резултирало лирским карактером књиге, а не епско-наративном објективношћу како би се на основу увода могло очекивати. Историјски детаљи су окосница, поетско је увек у првом плану. Лиризам је победио наративности и историчност.

О путевима ауторске имажинације може се говорити ако се размотри наслов пева. Стихови *Лейойиса Перунових*

йойшомака су укључени у сложен систем вантекстовних веза: како са претходним остварењима аутора тако и са делима других аутора. Као сигнал о врстама међутекстуалних веза и припадности одређеном жанру може послужити одредница у наслову. Термин летопис је појам који би могао да активира у свести читаоца правила овог средњовековног жанра¹³⁸. Отуда се извесне особености летописа могу очекивати у стиховима ове збирке. Лирски глас у *Лейшойису Перунових йойшомака* условно се може довести у однос једнакости са позицијом летописца. Тачније, поштујући правила летописа, аутор је одредио позицију говорног субјекта у стиховима. Реч је о децентрираном субјекту који, попут средњовековног летописца, не излаже своју личну позицију, „него се у потпуности поистовећивао са традицијом, истином и моралом. Он је једино у њихово име могао да говори. Истинитим се сматрало оно што није припадало његовој личној позицији; одавде произилази тежња да се искористе легенде, народна предања, а не сопствене приче. Летописац им се придружује као датости и, према томе, као истини.“¹³⁹ Очито да је позиција говорног субјекта у *Лейшойису Перунових йойшомака* слична позицији његовог средњовековног претходника. Одсуство персонализоване говорне перспективе ствара илузију епске објективности казивања.

Иако су српски летописи били „претежно историјски списи“, запажа се да су њихови творци „уз неке године“ уносили „кратке целовите ставове, који пробраношћу речника

¹³⁸ Летопис је „типична форма српске и руске средњовековне књижевности настала по угледу на византијске хронике. (...) Летопис представља неку врсту историјских списа који описују историју света од његовог постања или дају преглед неких значајних догађаја (битака, ратова). (...) Главна одлика стила летописа јесте сажето казивање допуњено библијским сликама, темама и мотивима, (...) али и низом надстварних призора.“ Тања Поповић, *Речник књижевних џермина*, стр. 398.

¹³⁹ Ј. М. Лотман, *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд, 1976, стр. 344.

и једноставном сликовитошћу показују и уметничка стремљења старих српских летописаца.¹⁴⁰ Дакле, као посебна лепота српских летописа истиче се богаћење историјских чињеница сликовитим пасажима. Управо је тај стваралачки поступак нашао своју примену у стиховима *Лейшойиса Перунових йойомака*: историјске чињенице ауторка је наградилa сликама које дају делу печат оригиналности. У првом реду реч је о сликама и мотивима чије еквиваленте можемо наћи у словенској митологији и народној традицији. Искорачујући из унапред задатог кода средњовековног жанра, аутор је створио оригинално дело ван свих познатих модела и клишеа.

Лейшойис Перунових йойомака враћа нас словенској митологији и старини, „које тада и други обрађују, и словенофилству које, као лирска тема, нестаје после Војислава Илића“.¹⁴¹ Носиоци митског слоја збирке су пагански богови и њихови хришћански супститути, а репрезенти историјске свести су бугарски цар Симеон, хрватски краљ Томислав и српски жупан Захарија.

*

Лейшойис Перунових йойомака почиње теофанијом, објављивањем словенског врховног бога, Перуна. Његово појављивање је праћено страхопоштовањем али и радошћу људи, биља и читавог космоса. Пијетет са којим је дочекана појава бога заслужен је кроз векове:

Дрхте земља и камен тврди
и траве се преплашено по тлу стеру,
долази бог громава Перун,

¹⁴⁰ Ђ. Трифуновић, *Азбучник*, појам Летописи, стр. 130.

¹⁴¹ Ђорђије Вуковић, „Поезија Десанке Максимовић (Међуратне збирке)“, *Рецејција дела Десанке Максимовић*, зборник радова, прир. С. Ж. Марковић, *Задужбина Десанка Максимовић*, Београд, 1998, стр. 77.

а срце му од огња и туча
дими се и срди
и кључа.¹⁴²

Он је врховно божанство и творац:

...који небо саздаје, и разара
у парампарчад.

Људи му се радују јер је моћнији од силног Цара, врховни
је ауторитет у људском свету:

Ипак има неко моћнији од Цара,
од Цара већи,
(...)
неко пред киме је и Цар мали.

Врховни је ауторитет и у свету богова, чиме је установље-
на хијерархија и ред у целом космосу:

...пред ким бежи
и Царева и Волосова јагњад,
пред ким се и Световид
у Месечеве заоблачне куле склања,
и бежи Морана
у звезда гробишта.

(Перун)

Перун долази из митског у историјски свет да успоста-
ви нарушену хармонију, јер то може само он, ни владари
ни Христ. Он је оличење закарпатског времена када су Ју-
жни Словени (Хрвати, Бугари и Срби) живели сложено у
прадомовини:

И ти жупани рашки,
(...)
твоја прадавна су, Царе, својта,

¹⁴² Сви стихови навођени према: ДМ, ЦД, 2, *Летшыйис Перунових йо-
шмака*.

твоја вера,
и њихови су преци дошли
са закарпатских пропланака и језера.
(Глас ђрејиков цару)

Он је неодвојив од заједничког прајезика словенских
народа:

Краљу, твој пук не појми црковни језик
отаца светих.
Перуну се зато ноћас окрени.
Он говори језиком твојих предака
којим око нас све говори.
(Савет ђерејика)

Насупрот божанском ауторитету из паганских времена,
у спеву стоји деструктивни репрезент историје, бугарски
Цар. Свест владара освајача у потпуности је одредила његов
лик. Он је покретач, историјски узрочник рата. Од тројице
владара који се јављају у спеву, највиши је по титули, али
најнижи у погледу хуманости. Уместо јунака приказан је као
антијунак: суров и охол аутократа. Подстиче своју војску на
рат, упркос неповољним предзнацима. Његова искључивост
и склоност ка иницирању хаоса и насиља исказана је у запо-
вести коју изриче својој војсци:

Ни на небу ни на земљи немајте брата.
Стрељајте браће Влашића Седам.
Стрељајте звери
и по земљи и по небесима.
Не жалите у шуми јелене и птице,
ни на небу
Мале и Велике Медведице.
Растурајте домове, растурајте сена,
Растурајте Кумове Сламе навиљке.
Чупајте уз коров и питоме биљке.
(Војсковођа)

Коначно, он тражи од војника да забораве на све обзире, порекло, светињу. У његовим речима историјска свест укида митологију и религију. Он говори из перспективе „рашчовеченог човека“¹⁴³, који се одрекао вере, порекла, а тиме и прошлости. Његово лишавање вере у Бога резултирало је губитком човекољубља. Стихови иду у прилог истини да историја десакализује светињу:

Гоните пророке и пустињаке,
па били Жупанови или наши,
излијте им уље из свете чаше
и пловак који у њему плови.
За једно око копајте четири
за сломљено копље ломите кичму.
Сад не будите ни хришћани ни пагани,
заборавите Стари и Нови Завет,
заборавите глупу пророкову причу.
(Војсковођа)

Лишен Бога и људскости, заробљен сопственом охолошћу, на трон уздиже бескрупулозан став којим су се руководили освајачи и окупатори туђих територија свих времена. Лишен историјске свести, себе промовише у креатора нове историје:

Мени више земље треба
него што је може опасати
опута срезана од волујске коже¹⁴⁴,
више него што је Световид види с неба.
(...)

¹⁴³ В. о томе у: Б. Сувајић, „Трогуба концепција божанског: мит, историја и човек у Летопису Перунових потомака“, *Традиционално и модерно у сиваралашћу Десанке Максимовић*, зборник радова, прир. А. Ћосић Вукић, Београд, 2008, стр. 193.

¹⁴⁴ Мотив опасивања опутот од коже се јавља у предањима (в. Влајко Палавестра, *Хисторијска усмена йредања из Босне и Херцејовине*, 2003, бр. 264 и 265) у којима је реч о градњи свете грађевине, цркве, велике колика је волујска кожа. Турци хришћанима дозволе да

Дедовски савети и закони Христа
мене се не тичу.
Када победим и зла ће ми се дела
Прогласити за добротинства.

(Освајач)

Поред Перуна, митски слој збирке настањују остала, нижа словенска божанства. Она су овде приказана са својим уобичајеним одликама.

Световид, по етимологији, поседује силни, моћни вид¹⁴⁵. Са своје четири главе мотри на све четири стране света и одлично га познаје, као и читав свемир. У стиховима има улогу визионара који указује Жупану где да потражи помоћ у ратној невољи која га је задесила. Упућује га на хрватског Краља, који му је брат по вери и језику:

Ту Световид баци три јарка млаза
и указа крш крај Јадранског мора
где столује владар
чија се слава већ пење у зенит,
а који је Перунов потомак племенит

направе цркву „колико говеђа кожа“, тј. површине једне коже. Пре почетка изградње хришћани прибегну лукавству – изрежу говеђу кожу на танку опуту и њоме опашу земљу да обележе темеље цркве.

¹⁴⁵ Вид је био познат међу свим Словенима као бог чија су прорицања најизвеснија. Сматран је свевидећим божанством и у његовој моћи је обелодањење свих ствари. Тај се смисао очитује и у речима Милоша Обилића у народној песми *Кнежева вечера* када он одговара кнезу Лазару:

„Сјутра јесте лијеп Видовданак,
Виђећемо у Пољу Косову
Ко је вјера, ко ли је неvjера!“

Видовдан, празник посвећен старом словенском божанству Виду, све до наших дана је важио као дан прорицања и гатања. (в. Миле Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, одредница Видовдан, Вук Караџић, Београд, 1990, стр. 55)

и који би Жупану у несрећи
био вољан и кадар
у помоћ притећи.

(*Стирах од броја*)

Волос је словенски бог стада¹⁴⁶ али и бог-пастир душа умрлих. У песми он показује душама погинулих ратника пут на други свет:

Час им се чини
да им браће Влашића седам
иде уз раме
као захумска у туђину свита;
час како Волос из свога тора (...)
баца навиљке Кумове сламе
да не скрену с пута док не сване.

(*Насумице игу Рашани*)

Из словенског пантеона у стиховима збирке своје место нашла је и богиња смрти, Морана. Она се појављује на бојишту да тешке рањенике ослободи последњих мука и без бола одведе на онај свет. Морана је у спеву задржала своју традиционалну функцију психопомпа:

И не жали ноћас ове војнике, –
после смрти нема бола,
изгинула војска сада не пати,
одмара се мирно на папрати
као да је папрат сама.

(*Морана*)

¹⁴⁶

„Пошто се бог мртвих схватао и као пастир душа покојника (које пасу на ливадама оног света), он је сматран и за заштитника стоке. Ова функција је касније пренета и на Св. Василија. (...) Идеја о Богу као пастиру присутна је и у Старом завету: 'А ви сте стадо моје, овце паше моје, ви, људи, а ја сам Бог ваш, Говори Господ.' (Књига пророка Језекиља, гл. 34:31).“ С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија*, стр. 478.

Овде она даје слику живота на оном свету, живота после смрти. Смрт је, према веровању Словена, значила само промену боравишта и одлазак на неки други свет, сличан овоме. Реч је о хармоничном животу, у складу са природом, сасвим супротном од тренутка приказаног у песми када рањеници пате у самртном ропцу. Тиме се Морана не приказује као сабласна краљица смрти и подземља, него као неко ко уводи у срећнији живот, као спаситељка:

И Морана,
или се бар тако учини Краљу,
као огроман пласт мркле таме
пође нечујно по разбојишту
и њена тамна рука
узе ослобађати последњих мука
и Рашане и борце с Црног мора,
и Краљеве рањене копљанике.

(Морана)

Митологија познаје Морану као богињу зиме и смрти. Спасоје Васиљев (*Словенска митологија*) је назива злим божанством, имајући у виду њене функције. Претпоставља да етимологија њеног имена потиче од именице мора, одн. глагола морити. У *Лейхойису Перунових йоймомака* Морана је представљена као добротинитељка, она која олакшава муке рањеницима. То је оригинално ауторско решење, које одступа од митолошке подлоге. Коначно, у песничком свету Десанке Максимовић ниједно паганско божанство нема негативну конотацију.

Морана има и улогу помиритеља завађених Словена након борбе, на оном свету. Тако се богиња смрти изнова приказује као позитивно божанство:

Сви ви завађени,
ходите у тихо царство мени,
и у њему тесно се збите,
отворена су вам широм врата.

Заувек
ту се помирите
у недрина земље смеђе,
забравите под небом јата,
забравите звезде и мраве,
забравите обале и међе.

(Моранина усїаванка)

Након ње, на разбојиште ступа богиња Жива, исцелитељ-
ка, да извиди преживеле на све три стране и врати их у живот:

Она исцели стрелцу смрскано раме,
копљанику коме се плућа виде,
који дише ређе и ређе,
превлачи преко озледа скраме;
замућене погледе бистри
и облаке скида несрећном са веђе.

(Жива)

Одлике словенских богова уткане су у колективни ка-
рактер и темперамент словенске нације. Изузев плаховито-
сти коју су попримили од Перуна, темперамент Словена
одредила је жалосна душа, примордијална радост, неуни-
штивост – коју су попримили од паганских богиња, и блага
ћуд – наслеђена од Волоса. Очито да њиховим темперамен-
том доминира тежња за миром и хармоничним животом¹⁴⁷:

Ма где сад живели,
молили се богу ма коме,

¹⁴⁷ О мирољубивој природи Словена сведочи запис из 6. века грчког историчара Прокопија, који „govori o napadu Grka na Slovene koji su zaspali pevaјуći.“ Сличан портрет истог народа садржи историја Теофилакта Симократа из прве пол. 7. в. у којој се спомиње догађај из 592. г., „kad su Vizantinci u Proponditskom primorju uhvatili tri човека, koji su umesto oruђja nosili citre.“ Значајна је „njihova izjava da su Sloveni i da se kao njihovi saplemenici u postojbini radije bave pevanjem nego ratovanjem...“ R. Pešić, N. Milošević Đorđević, *Narodna književnost*, одредница: Pomeni i zapisi, str. 198.

ви сте слика богова старих.
У вас је душа жалосне Моране
и Перунова ћуд плаховита.
Сунцу се радујете као Весна,
неуништиви сте као богиња Жива.
И кад војујете, сањате о миру
као Волос доброћудни,
бог пастира.

(Глас йрейков цару)

У невољи, пагански богови су Словенима поузданији и
ближи од хришћанских светаца. У песми *Сйрах од броја*
Жупанова земља је угрожена од многобројније Цареве војске.
У бризи за будућност земље он размишља ко би му могао
помоћи. Закључује да то не могу хришћански светитељи, јер
или нису вични или нису заинтересовани:

Лука слика и јеванђеља пише,
он није вичан боју ни оружју.
Павле шаље беседе и посланице,
Жупану захумском он и не зна лица.
Петар се трипут у страшноме часу
одрекао Христа.
Тома је колебљив и сумњалица,
са Јудом се ни на свадбу не иде.
Сви они мало о војевању знају,
једино копље има свети Ђурђе,
њиме је страшну убио аждају.

(*Сйрах од броја*)

Овакав поступак набрајања среће се и у народној епици.
Јавља се у виду технике набрајања најпре јунака који не могу,
а потом именовања оног јунака који може да помогне, нпр.
тако што ће изаћи на мегдан у песми *Лазар Муџай и Арајин*
(Вук, IV, 39).

Каталог непоузданих помагача – хришћанских света-
ца у *Лейшойису Перунових йоймока*, завршава се јединим

поузданим и спасоносним помагачем – паганским врховним богом, Перуном. Он је сигурнији и поузданији од хришћанских светаца:

Тако Жупан набрајајући редом
до свргнутога дође Перуна
получукундеда словенског и полубога –
можда би се с њим Цару одупрет мого.
(*Сйрах од броја*)

Очито да су у ауторкиној представи пагански богови сигурнији заштитници народа од њихових хришћанских супститута. Ипак, ни у једном стиху они нису конфронтирани. Митско-религијска димензија ове збирке приказана је као својеврстан синкретизам паганског и хришћанског духа, иако се у песмама осећа наклоност паганским боговима и аспектима православља који имају порекло у паганству.

После ратних сукоба братских народа на Балкану, пагански богови нестају из света поеме. Након што душе погинулих Волос и Морана преведу на онај свет, а рањенима богиња Жива пружи помоћ, пагански богови најпре постају привиђење (*Моранина усјаванка*), а потом физички нестају и бивају покопани у гробљу „усред карста“ (*Гробље сйарих бојова*). Након тога митски свет се повлачи и уступа место историјским догађајима. Историја је дата у слици бојишта и људи у ранама, крви и патњи. Историја ступа на сцену десакрализацијом, насиљем, уништењем човека.

Хришћански слој збирке се надовезује на пагански, тачније преплиће са њиме. Без радикалних прекида, нова хришћанска вера тихо је ушла међу народ, а то је могуће само због тога што она води порекло из паганског света:

Исусе, унуче древног бога Перуна.
(*Просјаци*)

Мотив религиозног синкретизма који се јавља у спеву историјски је утемељен. О томе говори Слободан Зечевић у делу

Српска етноисторија: „Јужни Словени су на Балканско полуострво донели бројна и разноврсна веровања из закарпатске постојбине, а затекли су исто тако богату ризницу месних обичаја и веровања, па би било природно да се њихова традиција, у извесној мери, измешала са затеченом. (...) Затим, Јужни Словени су на Балкану примили хришћанство, па је и то несумњиво утицало на даље мењање њиховог фолклора. Но, прелазак у хришћанство није извршен нагло и радикално, већ постепено – током времена. Зато и наш фолклорни материјал и дохришћанска традиција нису нестали, већ су се и даље одржавали. Преко њих су до нас допрла и многа веровања старих Словена.“¹⁴⁸

Тако је у спеву ненаметљиво и природно захумска војска одржала континуитет вере:

И они носе крст о врату
и помињу име Исусово
или Перуново.

(Стихови оштрица)

Међутим, нова хришћанска вера није залог мира нити јединства прасловенских народа. Напротив, њеним увођењем отвара се нови разлог за сукоб; реч је о борби између латинског и словенског богослужења. Интегришући фактор мора бити много старији од ње, дуже присутан у животу народа. Једино стари народни језик може да сачува националну свест и идентитет, јер је тај језик повезан са паганским боговима. На њему су се Словени у прадомовини обраћали својим божанствима, а опстаје као нација само ако се на њему буду обраћали хришћанском Богу, јер „Бог тај језик добро разуме“ (*Глас њрадега*). То је језик којим све „око нас (Словена – прим. С. П.) говори“ (*Савети јерееика*). Само је тај језик у стању да доведе у хармонију људе, космос, паганске богове и хришћанског Бога.

¹⁴⁸ С. Зечевић, *Српска етноисторија*, прир. Бојан Јовановић, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 35.

Митском слоју збирке припада и један колективни јунак – глас претка. Глас претка је инстанца која симболизује народну мудрост и искуство. То је колективни глас. Његов пандан било би коло у *Горском вијеницу*, хор у античким делима. Носилац је народног искуства из митске прошлости, која је претходила историјском слоју збирке. Попут хора или кола, глас претка сагледава догађаје са позиција традиционалног схватања. То се види по моралним ставовима које заступа. Коментаришући и тумачећи дешавања, глас претка има функцију да утиче на одлуке јунака.

Иако припада митском, претхришћанском периоду, глас претка је носилац идеје о неопходности очувања религијског континуитета. Он заступа идеју да нова хришћанска вера не подразумева искључиво увођење службе на латинском, већ дозвољава могућност да се Словени хришћанском Богу обраћају на свом језику. Тиме ће хришћанство наставити духовни континуитет старе претхришћанске вере, која је у његовим темељима.¹⁴⁹ Кад год се буде огласио, глас предака ће варирати идеју да стара и нова вера нису у колизији, да је претхришћанска вера једина сигурна основа хришћанства, да стара вера Словена треба да продужи своје трајање кроз нове хришћанске симболе. Он је носилац народног искуства из митске прошлости која је претходила историјском слоју збирке.

Као носилац архетипске, митске свести, овај глас се први пут јавља пре окршаја, када још постоји могућност да се сукоб спречи. Тада се глас обраћа бугарском Цару покушавајући да

¹⁴⁹ Ово није оригинално ауторско решење, јер је преклапање хришћанског и паганског слоја познато као општа појава. На српском материјалу њиме су се бавили Натко Нодило (*Сћара вјера Срба и Хрвајта*), Веселин Чајкановић (*О врховном боју у сћарој српској религији, Сћудије из српске религије и фолклора, Мити и религија у Срба*), Слободан Зечевић (*Пајанско-хришћанска симбиоза неких митских бића српске народне традиције, Митска бића српских предања*) и други.

га одврати од похода на који се спрема, јер је реч о братоуби-
лачком рату међу народима истог порекла и исте вере:

И ти жупани рашки,
онај непознат глас му говори,
на које би да завојштиш,
твоја прадавна су, Царе, својта,
твоја вера,
и њихови су преци дошли
са закарпатских пропланака и језера.
(Глас йрейков Цару)

Са истом функцијом јавиће се тај глас и хрватском Кра-
љу (Глас йредака) саветујући га да пружи Рашанима уточиште,
подсећајући га при томе на заједничко порекло:

Дај Рашанима уточишта!
Заједно су твоји и њихови преци
лутали низ обронке Карпата,
праћени окриљем пчела,
заједно су пили медовину,
ловили и спуштали се рекама у делте;
имали су исте жрвње,
на воденично исто ишли коло;
заједно су чинили овчја руна
њихово и твоје племе
и бог Волос.

(Глас йредака)

Исту функцију имају и стогодишњаци, из којих прогова-
ра мудрост и богато животно искуство, када саветују хрват-
ски народ да изађе у сусрет Рашанима и пружи им уточиште
(Сйойодишњаци).

Преласком из паганства у хришћанство дошло је до по-
метње која је резултирала борбом између новог – латинског
и старог – словенског богослужења. Тада се поново Краљу ја-
вљају преци, саветујући га да се заузме за очување словенске

службе (*Глас њрадега*). Преци му предлажу да се обрати хришћанском Богу на њиховом језику, тј. оном из прапостојбине, којим су се одувек обраћали своме богу Перуну. Тиме они потврђују своју функцију чувара традиције:

Краљу, разговарај ноћас с Богом
на језику из прапостојбине,
Бог тај језик добро разуме,
и моли га да ти га врати
у богомоље.
(...)
Разговарај на језику нас предака
и моли да словенску службу врати.
(*Глас њрадега*)

Архетипска свест не жели да фаворизује своје паганске богове. Она поштује хришћанског Бога и прихвата га, уз очување националног идентитета чије је обележје језик. Последњи пут у збирци преци се оглашавају да испуне своју визионарску улогу предсказујући Краљу да ће бити крунисан (*Сан о круни*). Тиме овај глас обједињује прошлост, садашњост и будућност у збирци. Он повезује историјску и митску раван.

На само једном месту тај глас ће се индивидуализовати у лику стогодишњег јеретика (*Савет јеретика*). Старчевом појавом доминира један детаљ: „руке су му као листови старе књиге/ изгужване и пожутеле.“ Ова вешто начињена метафора¹⁵⁰ у којој се старчеве руке пореде са књигама налик староставним књигама из народне поезије, указује на старчеву духовност, богато и широко животно искуство, које по обиму могу садржати још само књиге. Из свести тако мудрог човека Краљу се упућује савет да се окрене Перуну за помоћ, јер

¹⁵⁰

О томе видети студију: Станиша Тутњевић, „Глас предака’ као архетипски образац (у збирци *Летопис Перунових потомака*)“, *Хришћанско и њајанско у њоезији Десанке Максимовић*, зборник радова, Београд, 2005, стр. 83–93.

само пагански бог може помоћи Словенима да се не прекине историјски континуитет – оличен у вези гроба и колевке:

Краљу, твој пук не појми црковни језик
отаца светих.

Перуну се зато ноћас окрени.

Он говори језиком твојих предака
којим око нас све говори.

(...)

Перун је једино кадар
доказати високом свештенству
да се говорити с Богом може
једино као што се говори с гробом
и колевком,

са народом из потлеуша,

као с Велебитом

и са морем

и успоменом светом неком.

(Савеѿ јереѿиика)

Као опонент гласу предака јавља се глас туђина. Он је увек негативно настројен према словенском народу. Обраћа се рањеницима непосредно после борбе (*Волос, Моранина усѿаванка*) с намером да поколеба њихову веру у старе паганске богове. Потом, тај негативан глас уноси сумњу у краља да ће његов народ и он остати отцепљени, изоловани буду ли задржали своју службу:

Куда ћеш сам, барбарски Краљу?

Бићеш као рукавац отргнут,

Без извора и без ушћа.

А молитве на барбарском

којим говори твоје племе

Бог неће, Краљу, моћи да схвати,

свеци ће од тебе одвратити лице,

анђели ти неће слетати на слеме.

(Глас ѿуђина)

Функција гласа туђина као гласа који припада непријатељу словенског народа корелира са типизираним функцијама говорних субјеката у текстовима средњег века. Наиме, повежујући тачку гледишта у делу са појмом истинитости исказа, Лотман запажа извесну правилност: „Тако, на пример, ’непријатељ’, ’еретик’, ’иноверац’ у средњовековним текстовима увек лажу.”¹⁵¹ Дакле, то су сталне особине њихових ликова. Тако је у стиховима ове збирке глас туђина понео исконско својство негативног јунака: да речима и делом наноси другима зло.

*

Пагански богови су у спеву тесно повезани са природом. Корен те појаве сеже у далеку прошлост и огледа се у чињеници да је укупна религија српског и многих других народа била у вези са биљем. Однос човек – природа у доба паганства одликује се недовољном одвојеношћу, тј. издвојеношћу човека из природе: „Културу – ’другу природу’, створили су људи у процесу своје друштвене праксе. Али, културна творевина у средњем веку, као и у антици, у великом степену условљена је човековим односом према природи. Његова веза с животном средином била је посебно тесна у епоси варварства.”¹⁵² Ову паганску спрегу природа – човек имала је у виду ауторка *Лейхойиса* када је креирала поетику збирке.

По народном веровању, липа, леска и дивља трешња, које се помињу у стиховима о погибји ратника, свете су биљке. Леску је народ звао и „Божја сестрица“. Липа је, код старих Словена, поштована као и храст. Веровало се да има чудотворну излечитељску моћ. Дивља трешња се, такође, сматрала светим дрветом и употребљавала се у обичајима и магијским радњама у функцији заштите. У поетском свету збирке од крви погинулих словенских ратника са три стране нићи ће ова три света словенска дрвета:

¹⁵¹ Ј. М. Лотман, *Стируктура уметничког текста*, стр. 346.

¹⁵² Арон Гуревич, *Катјерије средњовековне културе*, Матица српска, Нови Сад, 1994, стр. 64.

Никад нисте били један уз другог тешње,
крв се ваша опет под земљом меша
у велику словенску понорницу.
из ње ће вам постојбинске нићи липе
и леске и дивље трешње.

(Моранина усйаванка)

Када освајачка бугарска војска ступи на тло Краљеве
земље, дочекаће је прва препрека у виду антропоморфизи-
раног биља. Флора се у стиховима здружила са човеком у
одбрани родне земље:

...а пузавице и гомиле тешких клада
пред најездом су дизале уставе.

За руке су се ухватиле гране
као и сада
и владао у гори мир истоветан
пун злокобног светлуцања.

(Ноћ)

У наведеним стиховима огледа се анимистички дожи-
вљај природе, јер цела флора учествује у приказаном дога-
ђају. Биљке постају активни субјекат. Тиме се бришу границе
стварног и натприродног, што је у основи дела са елементи-
ма фантастике.

У песми *Морана* изгинула војска пореди се са биљем:

Не веруј, Краљу, духу
који те куша и колеба.
И не жали ноћас ове војнике,
после смрти нема бола,
изгинула војска сада не пати,
одмара се мирно на папрати
као да је папрат сама.

Поређење људске сфере са флором је тенденција присут-
на још од прве збирке песама Десанке Максимовић. Овај

поступак песникиње анализиран је на примеру песме *Једна смрт*, када је речено да исти поступак познаје и народна лирика. Познато је да таква перцепција света води порекло још из епохе варварства.

Ауторкин пантеистички доживљај природе¹⁵³ своју најснажнију потврду добио је у песми *Глас предака*. У њој се природа суштински поистовећује с Божјим храмом, па се Словени из ње могу обраћати Богу. Тиме је исказана блискост људи и Бога, којој су сувишна црквена здања и атрибути хришћанске раскоши. Отуда глас предака саветује Краља да се Богу обрати управо онако како су они у прошлости чинили, у храму од биља чији је творац Бог, односно у природи:

„Не треба ти звона ни икона,
не треба ти олтара ни епитрахила,
клекни на прегршти мирисног биља,
украј влади
пелена и жутиловке,
међу жбуње вреска.
Ја Бога познајем, њему смета
Раскош створена у његово име.
(...)
Не треба ти посредника
у црквеним одежама.“

(*Глас предака*)

Очито да у доживљају вере нема места за институционализацију и канонизацију. Контакт човека и Бога је непосредан, пантеистички, у духу предачког поимања. Бог је у природи, у непосредном контакту човека и природе.

Веза природе и анонимних људи из народа је мотив који се провлачи кроз читаву збирку. Поменути пророк је човек који припада свету природе: он разуме говор шумских животиња,

¹⁵³ Пантеистички мотив хармоничне сједињености човека и природе везивна је нит збирки *Трајим ђомиловање, Ничија земља и Лейо-йис Перунових ђојомака*.

звери једу из његовог длана, змија на њега не палаца, вук не насрће (*Глас о йророчансийву*). Сродно се са становницима каменеара: „кроз недра му гуштери плазе,/ и мрави миле стопа-лом досим“ (*Пусийињаково виђење*). У опозицији природа – култура, питомо – насилно, хармонија – нарушена хармонија, он припада првоме. Култура подразумева ривалство међу доју-черашњом браћом, а он заступа управо супротан принцип.

Понекад се однос човек – природа као однос субјекат – објекат мења. Тако антропоморфизовано биће постаје субјекат у фабули песме. Оно посматра, саживљава се са људским дилемама и унутрашњим конфликтима. Неми је сведок Краљевих немира и душевних бура:

Освануло је сутрадан јутро као ово,
за неколико кратких тренутака
стекла је у пољу очи свака травка,
сличне очима сеница и детлића,
и посматрале су с билион окаца,
као од памтивека,
свет око себе бића и небића.

Гледале су тога јутра Краља
како замишљено некамо корача,
без свите, без краљевских знакова и мача,
како се осврће на занемело поље.

(*Траве*)

Поред флоре, свет фауне игра важну улогу у структури збирке. Заступљен је у песмама у којима се јављају митски елементи. Када у структури збирке превагну историјски мотиви, фауна се више не помиње. Све животиње које се помињу су становници балканских шума и заузимају важно место у словенској митологији.

Змија и вук се помињу као мирољубиве животиње. Иако су у народној представи обе животиње имале амбивалентно значење, овде оне попримају позитивна својства јер су у контакту са светим човеком, пророком из народа:

Божјег човека послушај, Царе,
понеки моле.
Он је светац:
звериње једе из његових длана,
змија на њега не палаца,
не насрће ни вук од глади мршав.
(Глас о йророчансйву)

Из стихова се види да је пророков лик грађен по принципу прасловенских божанстава и светаца. Не случајно, њега народ и назива светитељем. Стихови кажу да је он укротио змију, вука и друге звери. Зна се да су атрибути прасловенских светаца биле хтонске животиње: змија, вук, петао. Вук се везује за св. Ђорђа, св. Мрату, донекле св. Николу, а по легенди створио га је св. Сава, који је отуда и називан вучјим пастиром. И змија се доводи у везу са св. Савом, и то посредством његовог штапа: „штап скрива змијску природу хтоничних божанстава и јунака, јер се они не би могли на други начин усправити и ходати“¹⁵⁴. Из словенског пантеона и бог Велес имао је змијску природу. Дакле, зооморфне атрибуте прасловенских богова понео је и пророк из *Лейойиса Перунових йойшомака*. Овај поступак пресликавања одлика божанства на људе из народа сведочи о јединствености ауторске концепције, будући да је иста појава уочена када је било речи о односу словенских богова и словенског народа (в. стр. 112).

Поменути пророк има моћ разумевања језика животиња:

Зна тајну што на ветру лепрша,
зна шта је магла у недру пронела,
шта је гавран гаврану реко,
шта јелени ричу, шта урличу вуци.
(Глас о йророчансйву)

Разумевање говора гаврана и јелена је способност поседовања немумштог језика. Мотив асоцира на народну бајку

¹⁵⁴ С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска мийологија*, стр. 479.

Немушћи језик (Вук, СНП, 3). И овде треба имати у виду хтонску симболику поменутих животиња. Гавран је, по народном веровању, кобна птица, весник несреће и смрти, те стога припада кругу хтонских животиња. Јелен је код српског народа некада био света животиња. Како је маска која симболизује јелена (клоцалица) коришћена у обичајима на Бадње вече, и ова животиња је уврштена у хтонски круг.

Стихови који говоре о заједничком пореклу Срба и Бугара, пореде ова два народа са ројевима пчела:

И ти жупани рашки,
онај непознати глас му говори,
на које би да завојштиш,
твоја прадавна су, Царе, својта,
твоја вера,
и њихови су преци дошли
са закарпатских пропланака и језера.

Тад се разликовали нисте, Царе,
ни колико на букви два роја пчела.

(Глас *йрејков Цару*)

Глас предака у истоименој песми обраћа се хрватском Краљу доводећи у везу све Словене са пчелама:

Дај Рашанима уточишта!
Заједно су твоји и њихови преци
лутали низ обронке Карпата,
праћени окриљем пчела,
заједно су пили медовину.

(Глас *йредака*)

Пчеле, које се у поменутих песмама јављају као пратиоци Прасловена, народ је сматрао светим и благословеним животињама. Понегде у Србији постојало је веровање да душа умрлога прелази у пчелу, чиме и ова животиња добија хтонска обележја.

Дакле, све животиње које су се јавиле у спеву припадају хтонском свету. Помињу се у песама које претходе самој бици и погибијама војника трију страна, односно у митском слоју збирке.

*

Лейтмотив Перунових појмова обилује мотивима који сликају обредно-обичајни живот народа у далекој прошлости. Уз Краља, Цара и Жупана, аутентичну слику доба које је приказано чини присуство бића из древне традиције: русалки, вила, вукодлака, водених демона; дожјих људи: скитница, испосника, пророка, звездочеца, опата, пустињака, махнутих. Ту су и историјски преци словенских народа: пољари, рибари и берачице биља. Сliku давно ишчезлог света употпуњује приказ народних веровања, сујеверја, моралног кодекса и обичаја.

Свакодневни живот народа огледа се у сценама предсказања, прорицања и сујеверја. Сујеверје је одлика фолклора многих народа. Овде се оно манифестује у виду веровања у демонска бића. Традиционално веровање у постојање вукодлака¹⁵⁵ и вампира, њихово својство да излазе ноћу и наносе штету људима (стоци и домаћинству) или их усмрћују пијући им крв, чини основу песме *Вукодлаци*. У њој ратник ноћу иде преко гробља. Као ратник он се не плаши смрти и њених обележја – гробова и споменика. Реч је о сујеверном страху од вампира и нечистих сила које обитавају на нечистим местима, од којих су једна гробља:

Зна он да у земљи сем ње нема ништа,
видео је много ускопаних њива,
али верује да су ноћу гробишта
зборишта вукодлака,
који вребају злобно човека жива.

(*Вукодлаци*)

¹⁵⁵ „Vukodlak. Uobičajen naziv za vampira, koji se, sudeći po ovom nazivu, prvobitno zamišljao u vučjem obliku“, u: R. Pešić, N. Milošević Đorđević, *Narodna književnost*, str. 273.

Стихови са мотивима гатања, прорицања и сновиђења претходе песмама које приказују историјске догађаје. У њима је антиципиран исход будућих догађаја. Песме тог типа, које су позиционирани на почетку збирке (*Пустийињаково виђење*, *Жујаново йривиђење*), доносе снажне поетске слике небеских збивања. У њима се доводе у везу небеске прилике са догађајима на земљи.¹⁵⁶

Видовити пустињак предсказује Цару будућност на основу несвакидашњих догађаја на небу који се огледају у води:

А у пећини забитој¹⁵⁷ у Балкану
 пустињак некакав видовит
 нагнут над вир у стењу,
 сричући као са слова, дунца:
 Хвата се над Царством помрачење сунца,
 као угљевље звезде се под даждем гасе,
 црни клобуци играју коло по води,
 у виру је Царева глава руса,
 Царева жена расплиће власи,
 мајка Царева у груди се буса.
 (*Пустийињаково виђење*)

¹⁵⁶ „Потреба да се протумачи загонетна, непрозирна и нејасна будућност постоји у свим временима, а њену константу оличава раширена гаталачка пракса. Необични знаци су повод да се у њима види наговештај будућности, веза између оног што јесте и онога што ће бити. То што јесте разуме се као предзнак будућности чије се значење открива прорицатељским говором. Настојање да се завири у будућност и прочита судбина посебно је изражено у кризним временима праћеним неизвесношћу и несигурношћу опстанка. (...) На основу принципа хомеопатије и контагиозности, сличности и међусобне повезаности делова и целине, настоји се прочитати судбинско одређење и магијски уписати свој траг.“ Видети у: Бојан Јовановић, *Дух йаіанској наслеђа*, 2006, стр. 61. Будућност су Срби настојали открити гатањем (гатање је вештина погађања и сазнавања будућности), и на њу утицати врачањем (врачање је магијски начин утицања на будуће догађаје).

¹⁵⁷ У фолклору заборављена места се везују за пустињаке, „пустинике“.

Хватање „небеских прилика“ у води је традиционални магијски поступак. Њиме се на овом месту јасно асоцира Вишњићева песма *Почетњак дуне йројив дахија*, одн. тема предсказања о пропасти царства. Реч је о хидромантским и астралним прорицањима семантички сличним онима у народним песмама *Почетњак дуне йројив дахија* и *Смрт Марка Краљевића* (Вук, IV, 24; II, 73). Видовити пустињак у води¹⁵⁸ види помрачење сунца над царством¹⁵⁹, звезде које се гасе¹⁶⁰. Ове небеске промене подсећају на „чудне прилике“ које наговештавају пропаст турског царства у песми *Почетњак дуне йројив дахија*, али се подударају и са најавом краја света у *Јеванђељу йо Мајџеју*: „Одмах после невоље оних дана сунце ће потамнети и месец неће давати своје светлости, и звезде ће падати с неба, и силе небеске уздрмаће се.“ (*Јеванђеље йо Мајџеју*, 24, 29). У пророчким књигама казне за огрешење су најчешће помрачење сунца, месеца и звезда. У води пустињак види још црне, злослутне клобуке. Сви до сада наведени симболи чине репертоариј слика пророчких снова и визија у епици. Епика у таквим ситуацијама увек активира исте, овештале метафоре: небеска тела која падају или губе светлост, вода која постаје мутна и крвава, гром и муња који ударе из ведрa неба, појава хтонских птица. Простор визије је увек насликан кретањем од макро ка микро плану, тј. од глобалне ка индивидуалној судбини појединца кога се визија тиче. Тако, на крају, пустињак у својој

¹⁵⁸ Срби су гатали уз помоћ воде, јер су веровали у „мантичку снагу воде“. Сматрали су да је вода сеновита, и да њена чуварица вила има пророчку моћ. У: В. Чајкановић, „Хидромантија код Филипа Вишњића“, *Стиудије из српске религије и фолклора 1910–1924*, стр. 43.

¹⁵⁹ Овде можемо видети одјек симболике сунца у оријенталним религијама. У њима, сунце је атрибут владара – владар је често „син“ сунчев, или исто што и сунце. Код муслимана и месец може да симболизира владара. Према томе, пропаст сунца и месеца су директно и пропаст владара. В. Чајкановић, *нав. дело*, стр. 215.

¹⁶⁰ Падање звезда има религијску симболику. Звезде симболизују душу, људски живот. Пад звезде значи смрт, односно погибију јунака.

визији уочава цареву „главу русу“ без тела. Царева руса глава коју види пустињак у виру асоцира на песму *Обрејеније главе кнеза Лазара*, која такође доноси мотив погибије владара у слици његове „главе у кладенцу“. Очито да је на овом месту ауторка за стварање свог песничког света користила усмено-поетски фон. Царева жена ће, у духу народне традиције, жалити за њиме расплићући косу, а мајка се у груди бусати, што су типични гестови у обредној пракси сахрањивања.

Након низа метафоричних слика следи њихово одгонетање, које ће се потврдити у виду несреће у даљем току радње:

И још пророк збори:
предсказање, Царе, зло ти слуги,
судбина те за грло хвата,
живота ти се мрсе колуги,
постеља твоја стоји празна,
из крста испао камен драги.
Припремаш ли, Царе, војну на брата,
Богова и људи стићи ће те казна.

(Пусишњак ово виђење)

У свету епике (нпр. *Свечи блато деле*, Вук, II, 1), пропаст царства је узрокована људским сагрешењима, којима се могу наћи паралеле у *Библији*. Безакоња људи у епској песми градирана су од непослушности у породици: „не поштује млађи старијега,/ не слушају ђеца родитеља;/ родитељи пород погазили“; преко нарушавања светиње кумства: „кум свог кума на судове ћера“; до неслоге и парничења међу браћом: „а брат брата на мејдан зазива“. Мотив братске мржње коинцидира са грехом бугарског Цара да покрене „војну на брата“. Управо због тог највишег огрешења – овде је реч о брату по вери и пореклу – Цару прети пропаст. Њега ће стићи казна „богова и људи“. На првом месту је Божја казна, која је у духу народне традиције кобнија од осуде људи. Да је страх од Божје казне био најкобнији за појединца у епским временима сведочи и Анђелијин монолог у *Диоди Јакишића*: „Што ће ова сиња

кукавица?/ Да отрујем мојега ђевера?/ Од Бога је велика гриота,/ А од људи покор и срамота.“ (Вук, II, 97).

Царев грех (охолост) је велики и казна која следи неће попримити само личне димензије, него ће се пренети на целу заједницу, на његов народ:

Народ окупљен слуша страхоту,
пророштво старца измождена,
пушта му пред ноге погаче котур,
тикву млека, комадић лоја
и венац лука.

Неко тихо плаче,
неко наглас кука.

(Пустињаково виђење)

Пустињак који цару прориче скору пропаст оличење је смиреног старца из кога говори мудрост и животно искуство да је сила кратког века. Као мудри саветодавац, он у песми има исту функцију као старац Фочо¹⁶¹ у Вишњићевим стиховима. Пустињакове речи нису наишле на разумевање Цара, баш као ни речи мудрог старца Фоче у свести његовог сина Фочић Мехмед-аге. Отуда би Фочић Мехмед-ага могао бити пандан плаховитом и силовитом бугарском Цару.

Пустињаков лик можемо довести у везу са једним топосом који се јавио код песникињиних савременика у време авангарде. Реч је о топосу „мрачног пророка“ (видети: Јанко Полић Камов, *Intre mezzo*; Мирослав Крлежа, *Пламени вјећар*). То је „типизовани лирски глас, зато што његово поетско дејствовање почива пре на евокацији става, тона, дикције, интонације и ауторитета једне специфичне историјско- и социо-културолошке инстанце, него на успостављању целовите и довршене лирске субјективности у традиционалном значењу те речи.“¹⁶² Казивање овог лирског гласа у стиховима авангардиста

¹⁶¹ Вид. Б. Сувајџић, *Јунаци и маске*, стр. 142–143.

¹⁶² Тихомир Брајовић, *Теорија ђесничке слике и њена ђримена на хрватску и српску аванјардну ђоезију*, Београд, 1999, стр. 289.

рекреира библијску парадигму о пропасти света, њој примене идеје и слике, све у складу са есхатолошком визијом будућности. Тај профетски глас се у авангардним остварењима обраћао „колективном разуму или неразумности“¹⁶³. И овде се пророчки глас посредством обраћања цару заправо обраћа колективу. Тај глас је месијански-ауторитативан и подигнут. Будући да је сликовит и конкретан, сугестивно ће одјекнути у колективу. Иако прориче индивидуалну пропаст Цара, дејство пророковог гласа је шире, свеобухватно и поприма размере катаклизме. Профетски топос уноси у дело нихилистичку визију. То су речи видовњака који гледа унапред, у пропаст.

Начин на који се вест о рату шири – од уста до уста – у духу је усмене традиције.¹⁶⁴

И пође глас од уста до уста,
од потлеуше до потлеуше,
од камених шупљих громила
до горских била,
од жала до глине напукле од суше,
од ограда и обора
до чардака и Краљева двора:
беже људи из Рашке, из Захумља,
у ужасу.

(*Вест о рату*)

Вест се проноси у виду кобног, злослутног гласа:

Да се распрела на небу дуга
и да не може више да се спреде,
да се растало Влашића Седам,
и Кумова Слама да се развејала,
да је Царица родила делфина,
и Црно Море освануло сухо,

¹⁶³ Исто, стр. 290.

¹⁶⁴ Приметио Б. Сувајџић, „Трогуба концепција божанског“, *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*, зборник радова, прир. А. Ћосић Вукић, Београд, 2008, стр. 201.

не би му се такав предзнак беде
ни то учинило
као људски језик
којим се ветар јавља.

(Царев сивражар)

Стихови садрже мотив Кумове Сламе како га је Вук забележио као етиолошко предање у *Српском рјечнику*: „Срби приповиједају да је кум у кума украо време сламе, па како га је носио слама испадала и просипала се путем, онако Бог оставио на небу за вјечни спомен.“¹⁶⁵

Последња песма с мотивом небеских знакова које тумаче „звездочтеци“ јавља се на крају збирке, у жеку борбе за словенско богослужење. И овога пута ради се о кризном тренутку који је право време да небо пошаље људима знаке упозорења и опомене:

„А сваку ноћ док не зазори
од летилица звезда небо светли,
отискују се у ноћ метеори.
И говори пук и звездочтеци:
знаке дају богови и свеци,
опомињу да се језик родни чува.“

(Небески знаци)

Следећи приказани вид живота и веровања народа су пророчки снови¹⁶⁶ и сновиђења. Снови се појављују у свим

¹⁶⁵ Вук, *Српски рјечник*, стр. 314.

¹⁶⁶ Пророчки снови се често спомињу у српским народним песмама као и у епској поезији уопште. Велике несреће, митске и историјске, појединачне и колективне, морају бити предсказане у сновима појединаца. Косовску катастрофу предсказује сан жене Мусића Стефана, пред његов одлазак и погибљу на Косову (Вук, II, 46). Астрални сан са негативним предзнацима уснила је мајка Сењанин Ива пред његову смрт (*Смрти Сењанин Ива*, Вук, III, 31), као и снови у песмама *Марко Краљевић и Мина од Косиура* и *Марко Краљевић*

врстама усмене књижевности. „У епској поезији су метафориčka, emotivna пројекција догађаја који следе (...) уз увек присутно веровање у истинитост поруке сна.“¹⁶⁷ Сlike сна у епици увек имају исту функцију: „да се око догађаја који се тим снови-ма најављују створи атмосфера црне слутње, тј. да се у причу уведе фатум“¹⁶⁸. Снови су у епици увек пророчански и ауторка *Лейшойиса Перунових йоймоака* искористила је ту могућност, служећи се устаљеним епским реквизитима сна – сликама. Сновиђајне слике садрже различите видове манифестације смрти/уништења, а по учесталости у епским песмама Мирјана Детелић¹⁶⁹ је издвојила неколико семантичких језгара, међу којима су: 1. слика таме (помрачење неба, месеца, звезда); 2. вода (крвава, мутна; у њу падају делови тела/одеће/оружје појединца); 3. ватра/дим (гори град/насеље), 4. животиње (птице крвавих крила). Сви побројани елементи из којих се склапају слике смрти нашли су се у стиховима песма *Пустийњаково виђење* и *Жујаново йривиђење*, о чему ће бити речи.

И визије и пророчански снови представљају посебну врсту комуникације између човека и божанства. У визијама, као и у пророчким сновима, сневачи и визионари су „чисти“ или свети људи (у песмама – ђак самоук, девојка, мајка), владари или јунаци, а прилике у којима им се снови шаљу по правилу имају већи значај од индивидуалне сневачеве судбине (пропаст државе, пад града, напад на веру или цркву, велики национални сукоби и масовне погибије). Предметни свет у епским сновима представљен је преко симбола, који су добро познати тумачу сна или сневачу, јер припадају моделу културе из кога он потиче. Један такав сан са низом

и *Арайин* (Вук, II, 61, 65). Пророчки снови јављају се и у делима старе књижевности, нпр. у вавилонском *Еју о Гилиамешу*.

¹⁶⁷ R. Pešić, N. Milošević Đorđević, *Narodna književnost*, str. 235.

¹⁶⁸ Мирјана Детелић, *Митски йростор и ейика*, стр. 261.

¹⁶⁹ *Исто*, стр. 262–265.

симболичких слика јавља се ноћима пре боја Жупану. Његова садржина дата је у градацији. Најпре се сликају промене у небеском поретку, па уништење материјалних добара:

Сваке ноћи Жупан у сну види
освајач креће на Рашку. (...)
За најездом остају перјанице дима,
помрачено лице и земље и неба,
разбуцана по пољу говеда,
разуларена ждребад.

Види упаљена димњака гротла,
домове без главе женске и мушке,
испроливано млеко из котла,
вино из бачве.

(Жујаново љривиђење)

Слика масовне смрти у епици увек бива наговештена променама у небеском устројству, одн. помрачењем неба, месеца и сунца¹⁷⁰, о чему је већ било речи. У овој песми замрачењем су обухваћени „лице земље и неба“. Ватра у виду запаљеног града или цркве такође је епско средство сликања пропасти већих размера. Овде се јавља у слици „перјаница дима“, као метафора за попаљена насеља. Слика таме, тј. потпуне пропасти, завршава се сликом уништења животиња и, у наставку, страдања људи („домове без главе женске и мушке“), проливањем вина и млека.

Сликама налик наведеним представљено је „пошљедње вријеме“ у народним песмама: наступају болести и масовно умирање људи, пропада берићет – вино и пшеница, пропада стока – овце и пчеле (Вук, II, 2). Пропадање вина и у Библији симболизује пропаст света. „Вино је у Библији, уз остало, симбол радости и Божјих дарова људима (у *Сћаром завету*)

¹⁷⁰ „Ведро с' небо над град проломило,/ јасан месец црној земљи пао,/ јасне звезде крају придегоше“, САНУ III, 68:7–10, наведено према М. Детелић, *Мийски љросћор и ейика*, стр. 262.

и битан елемент хришћанске обредне праксе.¹⁷¹ У Библији, губитак жита, вина и уља знак су несреће.

Очито да се у сликама које чине сан најпре јављају елементи отвореног простора, који су по својој природи хтонски (ватра, дим, поља, тама). У састав тих слика улазе разни облици кретања наниже/пропасти: паљење, убијање („разбуцане“ животиње по пољу, уништавање хране (испросипано млеко, вино; погажен хлеб), ломљење (поломљен крст, наћве). Присуство наведених хтонских елемената, предметног света који чини слику, као и његовог упропаштавања, указује да је слика света у Жупановом сну митопоетског порекла.

Пропаст Рашке у Жупановим ониричким визијама кулминира уништењем предметног света који симболизује српску светињу:

Види поломљен крст и длето,
копље се у икону заболо.

Паралела овим стиховима постоји у *Зигању Раванице* (Вук, II, 34) где Милош Обилић из „књига цароставних“ чита наступајућу пропаст српског царства у виду рушења немањихких задужбина:

Узми, кнеже, књиге цароставне,
те ти гледај што нам књиге кажу:
настало је пошљедње вријеме,
хоће Турци царство преузети;
обориће наше задужбине,
обориће наше намастире.

Мотив „пошљедњег вријемеа“, пропасти света, историзован је у народној епици. У једном кругу песама везан је за догађаје који непосредно претходе Косовском боју: *Женидба*

¹⁷¹ Љ. Пешикан Љуштановић, „Пошљедње вријеме“ у Библији и песамама из Вукових збирки“, *Сћанаја село зайали*. Огледи о усменој књижевности, Дневник, Нови Сад, 2007, стр. 139.

кнеза Лазара (Вук, II, 31), две варијанте *Зигања Раванице* (Вук, II, 34 и 35); а јавља се и у песми *Почетак дуне њројив дахија* (Вук, IV, 24), која опева догађаје пред Први српски устанак. Своју историзацију мита или митологизацију историје ауторка *Лейојиса Перунових њојомака* сместила је у 10. век. Пропаст која је приказана у овој збирци није коначна. То није крај историје него крај једног царства – бугарског, као што песме које претходе Косовском боју наговештавају пропаст српског царства, а *Почетак дуне њројив дахија* пропаст турског царства. У основи народних песма које говоре о пропасти света¹⁷² стоји митска представа о његовом обнављању; након људских сагрешења која узрокују пропаст, следи период обнављања. Управо као у миту о потоцу, који се јавља у многим старим књижевностима. У епским песмама обнављање се врши покајањем (Вук, II, 1) или молитвом Богу (Вук, II, 2); а у Библији договором између Бога и људи чији је знак дуга (*Прва књига Мојсијева*, 9, 15). По том принципу, живот се наставља и у *Лейојису Перунових њојомака*. Наставља се у свету очишћеном од зла и насиља, устројеном на здравом систему вредности и пријатељским међуљудским односима. Осећај истинске блискости и узајамног поштовања предводника два братска народа, Жупана и Краља, насликан је у лирској сцени њиховог праштања пред повратак Рашана у своју земљу (*Расјанак*).

Слику свакодневног живота народа у *Лейојису* употпуњују сцене гатања. Мотив гатања је присутан кад год треба да се предскажу будући догађаји. Зна се да је гатање (мантика) било распрострањено у српском народу. „Гатало се помоћу воде, ватре, доба, сита, решета, огледала, брашна, пепела, ораха, плећке, растопљена олова, гашења угљевља, по длану,

¹⁷² Претпоставка је да мотив „пошљедњег времена“ у нашим епским песмама није преузет из Библије, тј. Старог завета (иако је Библија вероватно утицала на његово обликовање у песмама), „већ би могао бити везан и за древну индоевропску митску причу о смаку и поновном рођењу света“. В. у: Љ. Пешикан Љуштановић, *Сјанаја село зайали*, стр. 143.

итд.¹⁷³ Највише су гатале старије жене, баш као у песми *Гајшара*. Она ће четворици младића прорећи судбину уочи боја. Подсетиће их на њихово митско порекло, када су се њихови преци мешали са богињама, бродарицама и русалкама. Мотив блискости и мешања човека и богова је митског порекла.

У подтексту песме *Гајшара* препознаје се интернационални сиже о Мелузини (Aath 400), који је код нас познат као сиже о женидби с натприродним бићем. У нашој књижевности тема о женидби вилом појављује се у облику демонолошког предања, бајке, баладе и епске песме. Њене одлике су јасно фиксиране: 1. актери (вила/демонско биће и човек/херој, мушкарац), 2. сусрет (код боравишта демонског бића, нпр. у гори крај воде), 3. услов за брак и кршење услова (крила и окриље), 4. повратак демонског бића у његово боравиште. Предања углавном развијају уводне фазе фабуле о вили љубовци, до момента њеног бекства, инсистирајући на локализацији догађаја и именовању очевидаца и мужа. Бајке пун замаха добијају после бекства виле, у тренутку када почиње јунаково трагање за њом. Епске песме и баладе инсистирају на моменту рођења сина, што је у складу са епском потребом за стварањем биографије чувених епских јунака (Змај Огњени Вук, Бановић Секула, Љутица Богдан, Реља Бошњанин).

Песма *Гајшара* је структурно једноставнија, задржава се на оквирним сегментима сижеа о вили љубовци. Она се састоји из четири паралелизма који на бајковит начин сликају живот Старих Словена и њихове љубавне контакте са паганским богињама (Весном и Мораном)¹⁷⁴, и нижим митским бићима (бродарицама и русалкама¹⁷⁵). Та женска божанства,

¹⁷³ Ш. Кулишић и др., *Српски митолошки речник*, САНУ, Београд, 1998, стр. 86.

¹⁷⁴ Довођење у везу прасловена са Весном, богињом пролећа и рађања, с једне стране, и Мораном, богињом зиме и смрти, с друге стране, има митску подлогу. Реч је о мотиву цикличне обнове света.

¹⁷⁵ Русалке су бића из словенске демонологије, замишљају се као младе и лепе девојке, у белој одећи, бледог лица. „Најтипичнија места

заштитнице вода, по кобном дејству на смртнике слична су скандинавским валкирама: „One podstiču borce ljubavlju koju njihove čari ulivaju u srca boraca,(...) one su isto tako dvolične. Predstavljaju pustolovinu ljubavi pojmљene kao borba, sa smenјivanјem ushićenјa i pada, жivota i smrti.“¹⁷⁶ Своје љубавнике оне награђују смрћу. Баш као што је младићев предак због опчињености русалком завршио на дну реке, тако ће и он због исте љубавне страсти завршити кобно:

И ти ћеш завоleti жену светлолику,
налик на русалке,
и она ће те одвојити од брата,
од сестре и мајке.

Или гатарине речи упућене другом младићу:

Зато из твојих видим длана
да ти срећа стоји негде на видику,
да ћеш воleti,
ал' ти љубав неће наносити рана.

Двосмисленост гатариног одговора у свести младића отвара различите могућности за тумачење, од којих они несвесно усвајају по себи повољнију, а у будућности ће се показати погрешну варијанту. Опчињени гатариним бајкама о вилама љубавницама младићи ће без страха кренути у рат и погинути у првом боју. Овакав поступак загонетања познају и епске песме дугог стиха. Метафором о вили која је у далекој земљи опчинила јунака наговештава се смрт јунака

њиховог обитавања – вода и дрвеће, у народној култури су осмишљавана као путеви преласка из света мртвих на земљу и обратно.“ Поетску слику русалки обрађивали су романтичари, са цртама које су само делимично у складу са фолклорним представама: то су водене лепотице које живе у дворцима на дну вода; оне ноћу излазе на обалу и својом лепотом маме људе које желе да утопе. В. у: С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска мифологија*, „Русалке“, стр. 473–474.

у дугарштицама и та се метафора у наставку песме не објашњава – „а психолошки уверљиво, одбија се и тумачење наговештеног трагичног догађаја“¹⁷⁷.

Гатарина прича упућена четворици младих ратника у неким моментима приближава се демонолошким предањима. Њена четири обраћања младићима варирају исти мотив: љубавну везу човека са натприродним бићем која има кобни исход за човека. У демонолошком предању човек је увек на губитку, никада натприродно биће. Типично за предање, и стихови песме *Гайшара* садрже опис натприродног бића: „русалка светлокоса и бледа“. Такође, дата је слика понашања митске љубавнице према човеку: „преноћила је нага на прсима/ твојега чукун-чукун деда,/ а ујутру побегла са јеленима.“ Као што је у предањима човек „*razapet između realnog i fantastičnog, ovozemaljskog i natprirodnog, u strepnji i strahu, ali i samoispitivanju sopstvenih snaga*“¹⁷⁸, тако и овде јунак опчињен и сасвим у власти наднаравног бића одлази у свет да пронађе своју љубавницу. Као и јунак предања, он губи ослонац а тиме и живот: „и ту су га на дно одвукли таласи“.

Аналогно *предањима*, која су браћа Грим назвали *sage* (Sagen) и супротставили га категорији правих *бајки* (Märchen), уочивши дистинкцију да су бајке поетичније, а саге историчније, са израженим елементом веродостојности казивања, и гатарина прича поседује моменат истинитости, опипљивости: претке који су боравили у вртовима богиње Весне од осталих смртника одвајала је „сунчана позлата/ усана богињиних“, коју гатара уочава и на лику једног младића: „зато се та позлата види и на твојем лику“. Други младић, чији су преци „целога живота/ Морану гледали право у лице“ јер су се

¹⁷⁷ С. Самарџија, „Структура и функција усмене загонетке“, предговор у: *Српске народне зајонетке*, антологија, Гутенбергова галаксија, Београд, 1995, стр. 37.

¹⁷⁸ R. Pešić, N. Milošević Dorđević, *Narodna književnost*, одредница Demonološko (mitološko, mitsko) predanje, стр. 59.

„осећали/рођаци богова“, добио је у наследство изузетну карактерну црту – достојанство и неустрашивост: „зато ти сада смело разговараш/ и са опатима и са велможама“. Дакле, физичке и карактерне црте које су младићи наследили од својих предака, доказ су истинитости гатарине приче.

Одлика предања као кратке усмене категорије је да догађај приказан у њему мора бити смештен у одређени амбијент и временски јасно одређен, чиме се везује за стварност, док је бајка у том погледу „лакша и слободнија“. Тако је гатарина прича смештена у „прастара закарпатска времена“, када су се преци Словена бавили ловом (били „другови по лову“) и стизали „до Дунава“. Коначно, страдање предака који су опчињени кренули у потрагу за својим натприродним љубавницама, аналогна је чињеници да „стварност у предањима није апстрактна, већ субјективно истинита (...), често стравична“.¹⁷⁹ Попут предања, гатарина прича исходи из стварности да би приказала чудесан догађај – који је узрокован сусретом обичног са чудесним, људског бића са натприродним – и на крају се вратила у стварност. Наративна ситуација, постојање казивача је још један моменат који гатарину причу доводи у везу са предањем. Такође, познато је да предања носе емоционални набој и етичку функцију.¹⁸⁰ У песми *Гатара* ови моменти се огледају у задивљености младића ликом и делом предака, што их је задојило храброшћу да непоколебљиво крену у свој последњи бој.

Борби, односно ратном сукобу непосредно претходи молитвено обраћање божанству у циљу тражења помоћи.

¹⁷⁹ Тања Поповић, *Речник књижевних термина*, стр. 572.

¹⁸⁰ „Свако предање има неку функцију – или више функција – било да је она забављачка, дидактичко-морализирајућа, објашњавајућа, она која савладава страх, социјално критичка или било која друга“. Вршећи те функције, предање поставља одређене социјалне норме, кодексе понашања. В. у: Луц Рерих: „Шта све може и треба да оствари истраживање предања“, *Поља*, часопис за културу, уметност и друштвена питања, Нови Сад, XXIII, број 340, 1987, стр. 252–257.

Манир молитвеног обраћања вишој сили пред ратни поход има своје корелате у средњовековној књижевности.¹⁸¹

Мотив молитве пред борбу јавља се у два песмама збирке: *Испосникова молишва* и *Краљ уочи боја*. Ове песме се налазе, у оквиру збирке, у непосредној близини. У обема се у улози молиоца јавља мушки лик: испосник у првој и Краљ у другопоменутој песми. Обе песме садрже неке од елемената молитве као средњовековног књижевног жанра. Испосник се у функцији говорног субјекта најпре обраћа вишој инстанци, Исусу. У складу са својим духовним статусом он исповеда своју скрушености и безгрешност (што је у корелацији са топосом унижења/исповедања грехова у средњовековној молитви). Будући морално чист („који нисам згазио ни мрва, ни убио паука.../ нити разорио љуштину пужу, / (...)/ сем голе душе који немам ништа“), он је најдостојнији да умоли вишег „за ратнике Краља“. Његова молитва је упућена за спас националних, верских и социјалних обележја народа („богомоље на земљи словенској/ и куће брвнаре и куће каменице, / да заштите предака гробове, / и колевке“).

Испосникова молитва је мотивски и структурно ближа молитвеном жанру од краљеве молитве. Војсковођина молитва је конкретнија, мање поетична од испосникове, чиме се сугерише временска близина окршаја и немање времена за дуге монологе упућене божанству.

Када се заврше ратни походи и победници врате у своју земљу, наставља се живот свакодневни, народни. Тада се песме фокусирају на приказ живота у далматинском кршу. Песма *Берачице биља* на сцену изводи берачице биља, траварке – прве народне примитивне лекаре и апотекаре. Своју исцелитељску функцију оне су обављале биљем, од којег су справљале лекове, и бајањем које су при томе практиковале. Бајање је најархаичнији део народне медицине. Оно

¹⁸¹ В. у: Јован Пејчић, *Антологија српских молишва (XIII–XX век)*, Draslar partner, Београд, 2005, стр. 90–98.

подразумева изговарање бајаличких басми и углавном је скопчано са гашењем угљевља и салевањем страве (растопљеног олова у воду). Басме и биљни рецепти нарочито су били чувани од стране жена, највише баба врачара и биљарица.

Сликајући народни живот, песме указују да су Стари Словени били упућени на природу, обављање тешких послова и борбу за опстанак. Због тога су живели у присном додиру са животињама, биљем, природним појавама и небеским телима. У вези са њима, они су створили своје култове, веровања, обредну и обичајну праксу, песму и причу.

*

Митски слој збирке је својеврстан увод у историјска збивања која чине њену фабулу. Будући да о прошлости стихови говоре само на основу неколико података (према сведочењу ауторке у предговору), малобројне су и песме са тим мотивима. Јасно се запажају два доминантна историјска мотива препевана у стихове: ратни сукоб бугарске и хрватске војске и борба Гргура Нинског за очување словенске службе.

Сам окршај (*Слушају бојови*) приказан је посредно, као сукоб зараћене браће по језику и пореклу. Тај сукоб са неба посматрају паганско и хришћанско божанство, Перун и Исус. Стари и нови бог су затечени, занемели пред апсурдношћу братоубилачког рата:

И ниједан од богова, у првome трену,
не могаде да разазна
ко је нападач, а ко нападнути,
и на које треба да се обори
Перунова
или Исусова казна.

(*Слушају бојови*)

Тренутак окршаја није представљен, али се знају његове трагичне последице: да има рањених са обеју страна, међу „онима са Истока,/ и онима са Јадранског мора“; да је битка

била жестока – „и пеку ране између ребара/ и цури крв из лобања“ (*Волос*). Композициони поступак који подразумева изостављање приказа тока битке познат је у народним епским песмама. У њима се догађаји ретроспективно опевају кроз извештај учесника или гласника. У песми *Цар Лазар и царица Милица* (Вук, II, 44) царица од слуге Голубана сазнаје о току и исходу битке; у песми *Царица Милица и Владеџа војвода* (Вук, II, 48) вести са бојишта доноси јој Владета војвода; Кулиновој кади извештај са бојног поља доносе два врана гаврана (Вук, IV, 30). Овај композициони поступак применио је и Његош у *Горском вијенцу*.

Други историјски моменат у збирци тиче се Гргура Нинског, бискупа из 10. века који се борио за словенско писмо – глагољицу и богослужење на старословенском језику, на супрот латинском писму и језику богослужења, преко којег је римска црква покушала да држи далматинске Словене под својом доминацијом. Рим је ћирилометодијевску традицију употребе словенског језика приказивао као јерес, а словенски језик називао варварским.

У поетском виђењу неуспех нинског бискупа је представљен у виду надреалне сцене која се градацијски понавља три пута: опат чита молитву на латинском, а речи молитве одјекују на словенском. Реч је о чуду насталом из сучељавања два религијска система:

У древној каменој цркви
где се моле рибари и пољари
опат чита молитву на туђинском:
Аве, Мариа, аве,
Патер ностер,
а под каменом таваницом ниском одјек се чује:
Мати дожја, Оче наш, Оче.
(...)
И по други пут опат молитву поче,
а речи су му као сечиво оштре:
(...)

И по трећи пут свештеник вапи,
чудом мучен.

(Чудо у цркви)

Мотив чуда је чест у епици. Чуда чине светитељи (нпр. св. Сава), чудо може бити божанске провенијенције (нпр. када небо/божанство шаље људима поруке у виду чудесних небеских прилика у *Почейку дуне йройтив дахија*). Чудо молитве у песми Десанке Максимовић кореспондира са чудом које чини светитељ Сава у песми *Свети Сава и Хасан-йаша* (Вук, III, 14). У њој светац васкрсава да би одбранио манастир од пашиног скрнављења и турског насиља, чинећи при том бројна чуда (топи замахнуту сабљу, покреће студен ветар с истока, модар пламен из уста, пали војсци чадоре, ослепљује противника). Светитељева чуда се завршавају моралном победом хришћанске вере и преобраћањем Турака, дотадашњих противника хришћанства. Функција светитељевих чуда у народној песми и хришћанског чуда у песми Десанке Максимовић је иста: њима се испољава правда и она воде њеној коначној победи, упркос сили која жели да однесе превласт.

Након трећег безуспешног покушаја да наметне туђински језик Словенима, постиђени опат напушта своју мисију и бежи скривен ноћном тамом. Његова замисао није део божанске промисли, већ план ђавола, који „ни оре, ни копа, већ све о злу мисли и ради“¹⁸². Ова народна пословица нашла се у подтексту стихова:

Једино је ђаво који нити оре нити копа,
већ зло снује,
скривен можда иза оближње тује,
могао увребати
дојучерашњег убогога попа.

(Рашичињени нови ојайи)

¹⁸² Миливој Кнежевић, прир., *Антологија јоворних народних умотворина*, Матица српска, СКЗ, Нови Сад, 1972, стр. 74.

Очито да је ауторка *Лейхойиса Перунових йоймомака* скло- нија понирању у давну прошлост којој је аналогно доба па- ганства, него приказивању ближе прошлости којој је аналогно хришћанско доба. Због тога су стихови са историјским чи- њеницама малобројни у целини збирке. Чини се да егзактност не дозвољава њеној машти да оствари свој пуни замах, који је успешно остварила путујући у претхришћанску прошлост. Ипак, у стиховима *Лейхойиса* даља и ближа прошлост нашле су се у истој равни и тако неодвојиве заокружиле збирку. Отуда тврдња бројних тумача да је *Лейхойис Перунових йой- момака* синтеза паганског, хришћанског и историјског. Вели- чина Десанке Максимовић огледа се у њеној моћи синтезе, кроз коју се „показује да окренутост искомом, предачком, није сметња хришћанским и европским видичима, а све за- једно доприноси обнови националне свести.“¹⁸³

★

Обилним коришћењем митолошке грађе, њених моти- ва, личности и специфичног начина сликања света, Десан- ка Максимовић се прикључила одређеној песничкој линији у српској књижевности 20. века. За словенском митологијом као извориштем бројних мотива и инспирацијом први је посегао Растко Петровић у својој *Бурлески йосйодина Перуна доѝа йрома* (1921). Тиме је зачео једну специфичну традици- ју у српској књижевности која почива на ресемантизацији паганске митологије Словена. Ту митолошку линију наста- виће Момчило Настасијевић у својим причама *Из йамноѝ вилајейѝа* (1927), Васко Попа у космогонијском миту *Сйоред- но небо* (1968) и *Вучја со* (1976). Најближи песничком поступ- ку Д. Максимовић у *Лейхойису Перунових йоймомака* јесте В. Попа који је на споју митског и историјског стварао своје

¹⁸³ Милош Петровић, „Тема завичаја у стваралаштву Десанке Мак- симовић“, *Хришћанско и йаѝанско у йоезији Десанке Максимовић*, зборник радова, прир. Ана Ђосић Вукић, Београд, 2005, стр. 169.

стихове (нпр. *Усјавна земља*, 1972). Процес митологизације у српској књижевности може се пратити и у циклусу *Ушва злайокрила* Бранка Миљковића, делима Миодрага Павловића и Борислава Радовића као и у прози Борислава Пекића и Милорада Павића.¹⁸⁴

Настао поетском синтезом историје и мита, *Лейојис Перунових ђошмака* је објединио социјалну, моралну и филозофску проблематику. У једном новом историјском контексту изнова је покренут библијски мотив подизања руке на брата, као и универзално питање о пролазним и трајним вредностима у човековом животу.

Попут епског песника, Десанка Максимовић је обрадила тему рата и мира, насиља и самоодбране, кажњавања злочинца и спасавања праведника. Мноштво ликова – богова, ратника, пророка, просјака, гатара, испосника, вештица – са својим пророчанствима и празноверицама чинило би добру грађу за настанак историјског усменог предања.¹⁸⁵ Ненаклоњена фактографији, песникиња је кроз приказ стања и унутрашњих преживљавања јунака давала слику догађаја. Напетост и драматика у којој се нашао народ уочи рата, војсковођа пред борбом, рањеник у очекивању смрти, лирска су страна песничког поступка у стиховима збирке.

¹⁸⁴ О овоме в. студију Предрага Петровића „Крај митског и почетак историјског времена у *Лейојису Перунових ђошмака* Десанке Максимовић“, *Исјо*, стр. 105–115.

¹⁸⁵ „Главни поводи за конципирање предања ове класификацијске групе (историјска усмена предања – прим. С. П.) биле су стварне хисторијске личности, њихова дјелатност, судбина, али су у коначном обликовању предања учествовали бројни фактори, карактеристични за усмено народно стваралаштво: лутајући мотиви, украшавање штуре хисторијске информације елементима народне епске пјесме, народне приповијетке, вјеровања у фантастични свијет маште, уобразиља казивача предања и репертоар народних усмених творевина различитог профила и поријекла.“ Влајко Палавестра, *Хисторијска усмена ђредања из Босне и Херцеговине*, Српски генеалогски центар, Београд, 2003, стр. 37.

Пролазним категоријама као што су похлепа, властољубље, охолост, које су узрок сваког историјског зла, супротстављене су традиционалне вредности словенског народа: да се помогне брату у невољи, да се поштује свој и туђ дом, да се саосећа у болу ближњег. Слика братоубилачког рата из средњег века могла би да послужи као опомена сваком добу, свим народима који се одлуче на њега зарад својих освајачких побуда. Коначно, исходиште стихова *Лейшойиса Перунових йоймока* је у чињеници да су сви Словени, па и сви људи браћа, по судбини, по срећи и несрећи. Слика у смрти сједињених непријатеља у једном тренутку историје, а браће од искони, изриче се универзална истина о апсурдности ратовања, борбе за престиж и територије, јер се на самом крају животног пута сви људи изједначавају. Смрт поништава све разлике.

4. НИЧИЈА ЗЕМЉА

Пишући о другој по реду збирци песама Десанке Максимовић, *Зелени витез* (1930), Милан Богдановић је тим поводом визионарски изрекао савремене констатације о песникињином стваралаштву: „Властелинство њене поезије су природа и љубав. Цео њен поетски комплекс сажет је од та два осећања.“ У вези са доминирајућим расположењем у стиховима ране фазе Д. Максимовић, закључио је да је „ова поезија углавном израз једне велике и светле животне радости“, што је разумљиво будући да она садржи само оно што се чулима може перципирати, тј. нема у њој „трзаја за оним испод и изнад, нема потезања иза границе видљивог“. И управо када нам се учини да је Богдановић песникињино стваралаштво заувек свео на „једнострану визију живота“, на, како он каже цитирајући Французе „овде-доле“, уследиће опсервација која уноси сасвим нови доживљај песникињиног стварања. Наиме, Богдановић је у њеним стиховима с краја тридесетих уочио „назирање кроз трепавице“ оне друге стране живота. То је она страна због које је песникиња осетила узнемиреност „пред сенком од ствари“ када се сусрела са „тамним и нејасним.“¹⁸⁶ У свом приказу Богдановић је антиципирао развојни лук поезије Десанке Максимовић, од првих збирки до *Ничије земље*, од безбрижно-оптимистичког доживљаја света, до песимистичко-помирљивог става који је, између осталог, узрокован сенком смрти која се наднела над ауторкин живот и стваралаштво.

¹⁸⁶ Милан Богдановић, „Зелени витез“, у Десанка Максимовић, *Сабрана ђесме IV*, Нолит, Београд, 1982, стр. 294–295.

Очито да је песникиња својим полазишним темама: природа и љубав, додала нову димензију, ону која се не може чулима појмити, јер припада оној страни света и живота. Тако је настала поезија лишена животне радости, јер је у њој смрт угасила ведрину живљења. Отуда помисао да је збирка *Ничија земља* (1979) настала у стваралачком периоду када је смрт постала песникињина опсесивна тема. Треба имати у виду да се тема смрти периодично јавља од првих збирки Десанке Максимовић (*Једна смрт*, збирка *Песме*, 1924), а постаје централна у последњим деценијама песникињиног стваралаштва.

Проистекла из додира љубави и смрти, ова збирка је обележена тамним тоновима. Нема у њој места патетици нити жаљењу над коначношћу. Превагнула је свест о неминуемости краја са којим се субјект може само помирити, бити спреман када дође време за неповрат. Егзистенцијалне теме, љубав и смрт, песникиња је преплела са народном фантастиком и елементима мита. Тиме је закорачила у пределе оностраног, трансцедентног и довела свог лирског субјекта у додир са натпојавним.

*

Понирање у свет *Ничије земље* отпочиње утврђивањем координата хронотопа. Према одређењу Михаила Бахтина, хронотоп представља „суштинску узајамну везу временских и просторних односа уметнички освојених у књижевности“. У њему су „сливена просторна и временска обележја у осмишљену и конкретну целину.“¹⁸⁷ Хронотоп је битна одредница у усменим прозним делима. Ознаке времена и простора се у њима често појављују као изграђене формуле, које нису статични сегменти него ступају у „сложеније односе са осталим члановима жанровског система, носе одређена значења и на

¹⁸⁷ Према: Снежана Самарџија, *Поезија усмених њрознх облика*, Народна књига, Београд, 1997, стр. 88.

различите начине се активирају у процесу рецепције усменог дела (варијанте/жанра).¹⁸⁸

Основна подела простора у културама многих народа је подела на „свој“ у смислу питом, социјални, простор сигурне егзистенције, који је под контролом богова заштитника и „туђи“ као далек, дивљи, хаотичан простор. Тај други је простор неизвесности, дивљине, „који се схвата и као предворје хтонског света. Ту нису само звери опасност за њега (човека – прим. С. П.), већ и разна демонска бића. (...) Човек је системом културе 'затворио' свој свет, али је изградио и установљене облике комуникације с оностраним светом, како с покојницима тако и са боговима, па је тиме људски дух покрио цео космос.“¹⁸⁹ Тако схваћена подела простора омогућава песничком субјекту, од народне до уметничке књижевности, да обитава и комуницира са бићима оба света.

Јасно одређену слику „туђег“, другог или оног света познаје поетика бајке. „У бајкама се небески свет дели на међупростор између неба и земље (чардак, крошња дрвета, кров дворца, кула) и на небеско царство (златни дворци). Међупростор карактерише неодређеност (не знамо коме припада), тајанственост (не знамо чији је) и јака бинарност између ваздушног амбиса и чврстог ослоња земље. Опозиције су доле – горе, земља – ваздух, овоземаљски – ничији.“¹⁹⁰ Такође, међупростор поседује својства оностраног света те у њему живе онострана бића – змај, див, заточена принцеза. Приступачан је, до њега јунак долази без посредника, самостално. Предмети и бића у том свету исти су као у доњем. Слику света засновану на хронотопу бајке срећемо у стиховима *Ничије земље*.

Простор у збирци *Ничија земља* је митски простор, смештен ни на небу ни на земљи. Произилази да је реч о

¹⁸⁸ *Исјо*, стр. 88.

¹⁸⁹ Љубинко Раденковић, *Симболика светиња у народној мајици Јужних Словена*, САНУ, Београд, 1996, стр. 47.

¹⁹⁰ Н. Станковић Шошо, *Тойос њуџа у српској народној бајци*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2006, стр. 173.

међупростору, ситуираном на вертикали између земље и неба. „Ничија земља“ може бити гранична, медијаторска. Извесно је да не припада живима. У збирци је представљена као предворје света мртвих. Пандан би јој било „доње небо“ у веровању Словена.¹⁹¹ Песнички субјект се оглашава из ничије земље. Он проговара из садашње перспективе, да представи простор у коме се налази – свет ничије земље. Она је пуста и мрачна¹⁹², злослутна. У њој се не чују соларне птице: гугутка, грлица, голуб, славуј, него оне које припадају хтонском кругу:

У земљи ничијој још од јутра
хучу ћукови,
она није за сунцем опчињене птице.
(Ничија земља)¹⁹³

У свету флоре и фауне у њој је све супротно у односу на овај, уобичајени свет:

Шта би у земљи где су зријавци помрли,
где се не огрће рупчићем мака,
где се не отварају локвањи.
(Ничија земља)

Свеопшта пошаст захватила је и људе чији дан наликује ноћи док им живот немилосрдно истиче. Хтонски простор је у народној представи имао супротна обележја од овог света. То је „преврнути свет“ у коме владају супротна правила одвијања догађаја и понашања од оних у свету живих:

¹⁹¹ „Код Срба на Косову задржала се космолошка представа да постоје два неба, горње и доње – горње се састоји од 'девет ката', и на том последњем кату налази се престо Бога.“ Доње небо резервисано је за атмосферске појаве и остала божанства. Љ. Раденковић, *наведено дело*, стр. 340.

¹⁹² Одсуство светлости и звука су основна обележја хтонског света у веровањима Јужних Словена.

¹⁹³ Сви стихови наведени према: ДМ, ЦД, 2, *Ничија земља*, стр. 551–610.

... у земљи где се пред поноћ не грли,
где нема јутара свадбених.

(...)

Где се пред пут журно затварају шкриње,
запрећу огњишта,

поља за собом топе,

у земљи где се само предани,

где се чују времена стопе.

(...)

где су избројани

срца откуцаји, кораци и сати.

(Ничија земља)

У такву земљу песнички субјект не жели да пусти „певицу“. Будући да ничија земља није за певицу и друге „сунцем опчињене птице“, у њој неће бити веселих песма, него оних са доминирајуће тамним тоновима. У ничијој земљи опстаће само „црна певица“ која се „настанила крај твога гроба (гроба драгог – прим. С. П.),/ или на неко друго место самохрано“ (*Црна ђевица*). Тамна боја и место њеног настањивања кореспондирају са народним обичајем да се кукавица назива певачицом, одн. певицом.¹⁹⁴ Народ је веровао да кукавица нема пара, мужјака, те да је удовица. У кукању кукавице народ је препознавао неутешан плач, тешко нарицање и узалудно дозивање покојника. Управо такав тон понеле су песме збирке *Ничија земља*.

Пролазност и њена пратиља смрт већ су зацаровале ничијом земљом. Песма *Уйозорење* доноси најмрачнију, сабласну визију те земље тишине¹⁹⁵:

¹⁹⁴ Видети у: Бошко Сувајџић, „Записи са Ничије земље“, *Хришћанско и ђапанско у ђоезији Десанке Максимовић*, зборник радова, прир. А. Ђосић Вукић, Београд, 2005, стр. 39.

¹⁹⁵ Глас је у народним веровањима Словена атрибут „овога“ света. „Онај“ свет обележен је одсуством гласа, односно тишином. „У словенским басмама болести се терају тамо где не пева петао, не блеје

У њој су птице сломљена кљуна
и срнама су замућене зене,
људи живе срца већ ишчупана,
ту не зараста ниједна рана.

По древном веровању, срне су имале моћ да својим погледом врате води првобитну чистоту. Мотив јелена на извору познат је у народним лирским песмама. Песма из Вукове збирке *На цвијетии на ранилу* (Вук, I, 199) доноси слику јелена који „рогом воду мућаше,/.../, а очима бистраше.“ У другим варијантама (нпр. у песми из *Ерланіенскої рукописи*) ова митска основа обogaћена је стиховима који имају еротско значење

У свом тумачењу поменуте Вукове лирске песме, М. Павловић у чину мућење воде (и земље) рогом и њеног бистрења очима јелена види „алегорију сексуалног акта“, или припрему „за неко врачање у води и помоћу ње, али то врачање опет је засновано на слици творачке радње – припреме доласка на свет новог људског бића.“¹⁹⁶ У простору *Ничије земље* срне су изгубиле своју митску моћ прочишћења замућене воде (зенице су им замућене), па због тога неће доћи до свеукупног обнављања и прочишћења. Тако овде не постоји ни могућност цикличног обнављања живота у виду раста биља, а тиме ни размножавања људи:

...ту већ с пролећа слана опари траве,
ни после кише ту нема отаве.

(Уйозорење)

Опис простора са негативним предзнаком добро је познат у традицији. Заступљен је у басмама, за које се зна да су

овце, не певају девојке, итд. За време сахрана и парастоса, присутни међусобно разговарају шапатам; у кући, у којој је неко умро, током године се не пева и не весели.“ С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија*, одредница Глас, стр. 123–124.

¹⁹⁶ М. Павловић, „Јелен воду мућаше“, *Оіледи о народној и сїтарој срїској ђоезији*, СКЗ, Београд, 1993, стр. 52.

у непосредној вези с митом. Басме су у народу коришћене „у критичним моментима, онда кад се човек налази између болести и здравља, живота и смрти. *Близина смрти* укључила је противречну, граничну ситуацију, и тиме битно одредила природу басми, из дубине подсвести измамила представе простора *неживотија*. Обраћање, не човеку већ болестима, душевним и физичким, понекад лично као живим бићима у гротескним контурама, изискивало је посебан језик за директно монолошко 'саобраћање' са атрибутима зла. Тај напор отворио је угао описа *грубој свећи*."¹⁹⁷ Изгонећи болест бајалице (басмаре) упућују демоне, одн. болест, да се врате одакле су дошли описујући тај свет као апсолутну супротност људском свету. То је нека врста „антисвета“, непозната и далека људима („где мрак царује, где ђаво болује“), насликана појмовима и сликама овосветовног живота са негативним предзнаком, да би се показало шта онај свет *није*. „Из те перспективе 'пуста земља' лишена је свега што 'овамо' постоји као простор и време испуњени животом."¹⁹⁸

Користећи се предметним светом басми, Десанка Максимовић је насликала простор и свет *Ничије земље*. Њену „наопаку“, инвертовану визију света настањују хтонична бића и силе мрака, баш као и у народним басмама. Ничија земља је у блиској вези са паклом и демонима, односно са доњим светом:

Земља ничија
пуна је страха и плача,
отровних врела пуна,
пуна вртача¹⁹⁹

¹⁹⁷ Хатица Диздаревић Крњевић, „Утва златокрила и поетика сећања“, у: *Поезија Бранка Миљковића – нова тумачења*, прир. Радивоје Микић, Просвета, Ниш, 2003, стр. 114.

¹⁹⁸ Хатица Диздаревић Крњевић, *истио*, стр. 115.

¹⁹⁹ Чајкановић, на основу приче *Зла жена* и многобројних података са терена, тврди да је „наш народ, поред осталих схватања о 'ономе свету', замишљао га и као јаму, или је бар тако замишљао приступ

које силазе до пакла.

(...)

Још за живота

људе у пакао одводе демони.

(Уйозорење)

Очито да је ничија земља у вези са смрћу, иако није експлицитно именована као свет мртвих. Она је амбивалентна, на просторној хоризонтални она може бити на дубинама као и у небеским висинама: „високо негде између планета/ само смо нас двоје/ у тек створеном свету“. У близини је месечевих двора („смето се пети до месечевих двора“), изворишта дуге („и до кладенаца где дуга пије доје“) и предела раја („рај посматрати кроз забрањене дурбине“). Говорни субјект који се са драгим налази у том пределу доживљава физичку блискост са анђелима и душама нерођене деце („смето прислушкивати шта говоре тајне,/ шта најмлађи анђеоснева,/ загрлити смемо свако будуће дете“, *Међу њланејшима*). Оваква просторна представа света мртвих позната је била старим народима. Они су сматрали да је доњи свет, одн. свет мртвих, на небу, јер тамо иду душе покојника, мада су знали и за опште веровање да покојници живе испод земље или на неком замишљеном далеком острву.²⁰⁰

Ипак, говорни субјект не припада у потпуности том свету, иако му је физички близак. Наметнута му је извесна забрана у вези са потпуном припадношћу: „само ја не смем узабрати/ звезде ни планете/ као јабуку Ева“ (*Међу њланејшима*). Чини се да је субјект заглављен у том међупростору, као царева кћи у бајци *Чардак ни на небу ни на земљи*. Отуда за себе каже: „на чардаку сам ни на небу ни на земљи“ одакле се не може сама избавити – „без крила да у небо узлетим,/ без

у њега.“ У: В. Чајкановић, „Доњи свет у јами“, *Стиудије из српске религије и фолклора 1910–1924*, стр. 426.

²⁰⁰ В. Чајкановић, *Стиудије из српске религије и фолклора 1910–1924*, стр. 348.

снаге да се у понор бацим“. Могућност спаса постоји, али не као у бајци у виду повратка на земљу уз помоћ спасиоца – млађег брата, него као могући одлазак у виши простор неба (горње небо) уз помоћ спасиоца који и сам долази из „неба васионске зграде“ (стихови су преузети из песме *Чардак ни на небу ни на земљи*, о којој ће касније бити речи). Дакле, земља и живот на њој говорном субјекту се свакако не нуди као излаз.

Простор у коме борави говорни субјект назива још и „земљом неповратка“. Пред вратима ничије земље чека „гомила људи, жена, деце, птица, зверади“. Мирноћа са којом чекају да им се отворе врата да би крочили у ничију земљу говори о њој као неумитности, претпоследњој станици свих живих створења. Људско срце, симбол емоција, које је некада било „гориво“, покретач љубави и свеколике виталности, у ничијој земљи постало је „болна драма,/ постало је мокра грана/ која се не одазива на пламен“. Претворило се у камен, да би на крају изгубило сваку емоционалну вредност и постало земља, глина (*Људско срце*).

Мисао која се песничком субјекту јавља у ничијој земљи је тамна, мрачна („мисао на стоцу од црна камена“, *Осуђена мисао*; „Ова мисао се заједно с месецом рађа,/ почетком ноћи.“, *Ноћна мисао*), јавља се искључиво ноћу с циљем да човека „заваара и поведе/ у тамних мисли омче и заседе“ (*Мисао йонорница*). Суморне ноћне мисли ускрсавају у човеку сећања, сакривена под метафоричном „огромном плочом времена“, али та сећања не доносе олакшање јер су и она „мртва сећања“ (*Ускрсло сећање*), односно сећања на драге покојнике (*У несаници*).

Ако се и деси радост у ничијој земљи („Ретко само/ залутају сплавови сећања/ на радост и срећу“, *У несаници*), та радост „не спада у весеља,/ не спада у задовољства“, јер та радост није од овога света, „та радост траје нетакнута/ и после смрти/ јер није била од сунчева света“ (*Радосћ*). И радост је у свету ничије земље попримила своју опозитну вредност претворивши се у загробну радост. Сличну инвертовану

вредност попримило је и сунце. Соларни принцип није искључен из свести говорног субјекта, јер он, као што је речено, још увек не припада у потпуности свету ничије земље. Ипак, његов доживљај сунца је померен, ван граница пријатне перцепције. Уместо да обасјава, оно „пече груди и лице“; уместо да блажи тугу, оно „задаје (ми) увек исти бол мутни,/ недоречен“ (*Сунце ме само није изневерило*).

Једина извесност у ничијој земљи је поставка да све што нас окружује има своје исходиште у смрти, да је она тик уз човека:

И опазих
да је смрт човеку прва суседа.
Куд год се окренем домови њени,
њезин прозор у мој гледа.
Смрт започе и мојим животом да се бави.
И појмивши да је њено све одреда,
склоних се
у туге тамној дубрави.

(*Лирски родослов*)

Управо је свест о блискости смрти, сопствене и свеопште, инспирисала лирског субјекта на стварање песама *Ничије земље*.

У вези са хронотопом у збирци *Ничија земља*, поред просторно могуће је одредити и позицију говорног субјекта у времену. Просторно гледано он је врло статичан, док се то не може рећи о временским перспективама које обухвата. Говорни субјект проговара из садашње перспективе. О прошлости говори у виду реминисценција, сећања на вољеног човека (*И овде, Виђење*), драге покојнике (*Како оду наших мајки мајке*), пошасту у свету (*Зайис о жеђи за животином*), угасле емоције (*Људско срце*). Када говори о будућности, реч је о њеном специфичном виду, односно о онострано-хтонској будућности, која је исходиште и циљ његовог певања и живљења (*Реквијем*, *Чардак ни на небу ни на земљи*).

Када је експлицирано, време дешавања радње у песмама је ноћ („Ноћ је ни светла ни тамна“, *Призраци*; „На Земљи у поноћ само/неко плаче“, *Заборав*; „Рађа се иза горе модре/ месец пун“, *Смрти јаврана*; „Као неман изнемогла/ спава ноћас она мисао опака“, *Неман*; „Око поноћи долеће змај огњени/ (...) и нагони да му од метеора и муња/ требим замршене власи“, *Чардак ни на небу ни на земљи*; „Ти играш до мене/ блед од месечине и бола“, *Змија младожења*). Започета и одиграна ноћу, радња песама се завршава са првим знацима јутра: „Кад месец зађе,/ са венчања се враћамо кући/ кроз шуму пуну мрака“, *Змија младожења*; „Испратила сам месец/ до последњег завијутка/ (...) / Сачекала да птичије звонаре/ зазвоне на јутрење,/ да плану јутарњи тренуци/ (...) / И сад,/ немам више шта да радим овде.“, *Послови су завршени*). Завршетак радње у зору, непосредно пре укидања таме и појаве овозвучених звукова (песма птица), наговештава смер кретања песничког субјекта ка ономе свету. Као да се и сам субјект нашао у ничијој земљи на пропутувању ка другом свету, где је отишао вољени човек и све блиске особе: „погубљени пријатељи,/ заборављени знанци,/ братовљева и сестрина пратња,/ смрт материна“ (*У несаници*).

*

Љубав као значајан аспект човекове егзистенције представљена је у свету ничије земље у митолошко-фолклорном коду. Будући да је једно од љубавника демонолошко биће, веза љубавника носи у потпуности хтонске одлике. У улози демонизованог љубавника у *Ничијој земљи* јавља се змај, попут оног из народне приче *Чардак ни на небу ни на земљи*; и његов хтонски еквивалент змија – овде младожења, по обрасцу мотива из народне бајке и песме *Змија младожења*. У вези са њима је и љубавни мотив који је заступљен у више песма збирке. Те песме илуструју поједине фазе свадбеног обреда, почев од веридбе одн. даривања (у песми *Дарови*), преко венчања и прве брачне ноћи (*Змија младожења*).

Наслов песме *Чардак ни на небу ни на земљи* је идентичан наслову народне бајке (Вук, *СНП*, 2) чији мотив змаја-љубавника има у подтексту. То је тип приче о трећем брату који спасава сестру од змаја-отмичара. Реч је о бајци „која povezuje živopisne slike kretanja junaka sa ovog na onaj svet, obuhvaćen lebdećim čardakom u oblacima.“²⁰¹

Песнички субјект лоцира себе у простору „где су олује и облаци“, дакле, у ваздушним сферама, међупростору, где се налази и бајковити чардак ни на небу ни на земљи. У народној бајци је дата визија живота у благостању (три девојке непрестано и без умора раде своје драгоцене ручне радове). За разлику од бајке, у песми се поетски простор не одликује идилом и миром. Чак супротно: „на чардаку сам ни на небу ни на земљи/ где су олује и облаци“. Драматика песничког субјекта, његово неприпадање том свету изражено је жељом да побегне из њега („на небо узлетим“ или „у понор бацим“).

Следе стихови са мотивом доласка змаја-љубавника који је митолошког порекла. Њу походи змај („око поноћи долеће змај огњени“), који је, баш као у традицији, спој различитих елемената („пола вихор, пола човек и пламен“). Он је присиљава да му се повинује („и нагони да му од метеора и муња/ требим замршене власи,/ да му их као у пирата сплићем,/ да тресем доламе пуне чичкова и труња,/ и кад му огањ букне уза крила,/ дланима да га гасим.“²⁰²). Мотив биштања змаја јавља се и у народној бајци *Чардак ни на небу ни на земљи*. Након нежељене ноћне посете змаја, жена се осећа немоћном, без снаге за акцију („без крила да на небо узлетим,/ без снаге да се у понор бацим“). Неприпадање ниједном

²⁰¹ R. Pešić, N. Milošević Đorđević, *Narodna književnost*, str. 52.

²⁰² По народном веровању, змај „кад лети, са њега сипа ватра и опада крљушт и сребро“, а кад лети ноћу преко неба „онда му се особито реп сија, и од свега њега одскачу варнице.“ Миливој Кнежевић, *прир., Антологија јоворних народних умотворина*, Матица српска, СКЗ, Нови Сад, 1972, стр. 59.

ни другом свету, небу ни понору, указује на медијаторску позицију лирског субјекта и његову разапетост између света живих и света мртвих.

Очито да уводни део песме садржи елементе који су познати из српске митологије, а тичу се змајева као соларних божанстава. Зна се да змајеви живе у облацима, или у планинама (нпр. Змај од Јастрепца); да радо узимају за љубовце лепе и младе жене које походе ноћу; да, по веровању, исцрпљују снагу женама, након чега жена остаје „сјетна невесела, у образу бл’једа и потмула“ (*Царица Милица и змај од Јастрепца*, Вук, II, 42). Разлог њиховог обљубљивања жена може бити еротске или високо моралне природе – у циљу рађања јунака надљудских моћи. Тако се, према митопоетском извору, из односа Змај Огњеног Вука и чобанице Јање рађа змајевит јунак Милош Обилић. Змајеви су очеви бројним епским јунацима: Рељи Бошњанину, Змај Огњеном Вуку, Бановић Секули, Бановић Страхињи, Љутици Богдану, Краљевићу Марку.

Транспонујући мит о змају-љубавнику, Десанка Максимовић је у својој песми одступила од мотива еротизма између змаја и жене. Наиме, еротизам женског песничког субјекта је усмерен ка мушкарцу кога познаје од раније. У последњој строфи она га апострофира као свог спасиоца:

Ти што боравиш сада у неба
васионској некој згради,
ако ме се још сећаш,
пред зору долебди
и са чардака ме укради.

Функцију најмлађег брата спасиоца из народне приче *Чардак ни на небу ни на земљи* овде преузима неименовани мушкарац, који не долази са земље већ из небеских сфера. Будући такав, он није обичан човек, тј. није међу живима. Тиме се еротски мотив сублимира у мотив чежње и љубави између жене и мртвог драгог.

Погодбена конструкција у песми: „ако ме се сећаш“, има своје упориште у народној бајци (*Ойей Змија младожења*, Вук, *СНП*, 10). Важна одлика оностраног света јесте да искључи време и укине свест о ономе што је било у „овоме“ свету. „Ликови се у небеском свету не препознају, јер се не сећају прошлог живота.“²⁰³ Тако је у бајци *Ойей Змија младожења* јунак започео нови живот, без свести о прошлости. Када га пронађе, супруга се суочава са великим проблемом – мужевљевом заборавношћу. Њена бременитост је једина потврда њиховог некадашњег заједничког живота.

Венчању као централном делу свадбеног обреда (приказаном у песми *Змија младожења*) претходи даривање невесте, што је средишњи мотив песме *Дарови*. У њој се женски субјект обраћа драгоме који је, уместо по дану, походи ноћу. Време његове посете указује на хтонске црте младожење. По народном веровању, ноћ је време кретања демона и душа умрлих. Циљ његове посете јесте даривање, моменат познат из усмене традиције у вези са свадбеним обредом. Уместо јабуке²⁰⁴, вољени овде дарује своју изабраницу даром извађеним „из недара“:

неколико Вечерњача,
сноп Кумове Сламе,
и гранцицу Влашића.

По Чајкановићу, Кумова Слама (сазвежђе Млечни пут) је пут којим божански кум, св. Јован, води душе на онај свет. У бајкама Млечним путем јунак одлази на онај свет. „Вечерњача

²⁰³ Н. Станковић Шошо, *Тойос љуџа у српској народној бајци*, стр. 172.

²⁰⁴ Плод јабуке јавља се у функцији љубавног знака: момак и девојка који размене јабуке изражавају узајамну симпатију. Јабука је играла значајну улогу у свадбеним обредима Словена. Будући младожења је у току свадбе у пар наврата девојци даривао јабуку. Први пут ју је девојка добијала на просидби; други пут ју је са дукатом добијала на веридби. Веридба се још звала и „јабука“. Јабука коју би девојка тада прихватила била је гаранција њеног пристанка на брак.

је још назив за планету Венеру када се појави као вечерња звезда²⁰⁵; везује се дакле за ноћ. Влашиће Нодило доводи у везу са за словенским богом стада, Волосом, који је био и бог душа. Дакле, сви дарови имају изразито хтонску симболику. Оваква природа дарова у складу је са доминацијом хтонског принципа у свету збирке.

Песма *Змија младожења* обрађује тему о браку у коме је натприродно биће муж. Та тема је средиште бројних варијаната народне бајке о змији младожењи, којој је у свету и код нас посвећена обимна литература.²⁰⁶ Код свих народа још у средњем веку појавиле су се варијанте бајки о браку са бићем које ноћу има један, а дању други облик. Бајке тог типа у индексу Арне–Томсона носе бројеве 425, 425А, 425С, 433В, 441. Код нас се појављује и у варијантама у стиху²⁰⁷.

Фабула народне песме поклапа се у основним цртама са народном бајком у следећим елементима: молба родитеља за породом; рођење змије, њено одрастање; жеља змије за венчањем, просидба; постављање задатака-препрека змији (укупно три у бајци, у песми један задатак, Вук, II, 11); свадба; покушај уклањања чини над младожењом спаљивањем кошуљице; смрт младожење односно трагичан крај у песми / срећан крај у бајкама. Завршни елеменат песме не поклапа се са бајком. Наиме, након спаљивања кошуљице фабула бајке (Вук, *СНП*, 10) се наставља. У складу са законитостима жанра бајка нема трагичан завршетак. Након поменутог спаљивања кошуљице муж ишчежава, што је повод за женино кретање у потрагу за њиме. Она савлађује све препреке

²⁰⁵ Ш. Кулишић и др., *Српски митолошки речник*, стр. 63.

²⁰⁶ Видети у: Нада Милошевић Ђорђевић, *Заједничка шемајско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских ђесама и ђрозне ђрадиције*, „Змија младожења, змај ђубавник“, стр. 76–101.

²⁰⁷ Видети у: Бранислав Крстић: *Индекс мотива народних ђесама балканских Словена*, САНУ, књ. 36, Београд, 1984, стр. 628; Змија младожења (женидба змије девојком): Ерл. р. 34; Вук, II, 11, 12; Врчевић II, 4; Петрановић I, 21; II, 4; Божовић, II, 51; III, 40 и др.

у виду мукотрпног лутања, проналази га и растаје се од детета тек након што он пребаци руку преко ње.

Десанка Максимовић није реконструисала познати фолклорни сиже, већ је поједине његове мотиве транспоновала у оригиналну лирску песму. Почетак њене песме је у знаку мотива који поседују народна песма и прича – змија младожења се ноћу претвара у вољеног:

Ноћу ми се змија младожења
с две зенице ледене
на срцу клупча;
али падне ли, однекуд, са луча,
варница лака,
сагори змији кошуљицу свлака
и ти се место ње створиш крај мене.

Стихови који следе доносе мотив свадбе, познат и у народним варијантама обраде теме о змији младожењи. Свадба је у приповеткама представљена у једној реченици, без развијања мотива: „Тако змијица скуп сватове и одведе цареву кћер те се венча с њоме.“ (Вук, *СНП*, 9), или је дошло до контаминације више мотива: „Отац отиде и дјевојку запреси, а она онако у сиротињи пође радо и весело. После је прстенују, доведу је и венчају их, и змија стане живети са својом невестом, те ти она богме затрудни.“ (Вук, *СНП*, 10). У песми (Вук, *II*, 11) мотив свадбеног весеља је без приказа детаља обреда: „Свадбу ’граше за недељу дана,/ играше је, па је проиграше,/ сваки оде к својему двору,/ змија оста у своме дувару,/ краљ остаде на своме дивану.“

Мотив свадбе у *Змији младожењи* Десанке Максимовић нема свој подтекст у народној верзији, али има у српској етноминологији. Наиме, реч је о свадби познатој у народу као „мртвачка свадба“. Будући да покојник није стигао да испуни све предвиђене друштвене обавезе, у које спада и склапање брака, та обавеза ће се испунити фиктивно, ритуалом мртвачке свадбе. Верује се да ће након извршења ритуала његова

душа мирно и потпуно прећи у хтонски свет. По аналогiji са тим народним веровањем, мотив свадбе у песми носи изразито хтонске црте – уместо дању, обред се одвија по ноћи:

Узимаш ме нежно за руку
и као месечари полазимо
на венчање.

Све фазе свадбеног ритуала носе негативан предзнак у односу на обичаје важеће у овоземаљском свету. Венчање се дешава у демонском хронотопу – у шуми пуној мрака²⁰⁸. Неми сведок свадбеног ритуала је месец, који се у митологији доводи у везу са мртвима. Свадбено коло има хтонско обележје: воде га „ноћне птице и змије младожење“. И сам младожења поседује сабласне црте:

Ти играш до мене
блед од месечине и бола.

За разлику од народне бајке која има срећан завршетак, и народних песама са трагичним завршетком, у уметничкој транспозицији Десанке Максимовић, по повратку кући, младожења се преласком преко прага поново преобраћа у змију:

Кад месец зађе,
са венчања се враћамо кући
кроз шуму пуну мрака;
али ти се као и јуче
после првог на прагу корака
претвараш у змију младожењу
и на срцу ми се клупчаш.

²⁰⁸ Симболика горе/шуме као топоса у народној поезији јасно је фиксирана. Гора је хтонски простор и природно поприште дејства нечисте силе. (Урок, као нечиста сила, стиже вереницу Милица Барјактара управо у гори.) Гора је такође место у које се та сила бајањем истерује. Изузетак су песме са хајдучком тематиком, у којима се гора сматра „као апсолутно своје, односно као кућа“. в. М. Детелић, *Урок и невесџа*, стр. 54.

и тиме још једном потврђује своју припадност хтонском свету.²⁰⁹ Песма се завршава сликом којом је и почела. Њена кружна композиција потврђује безизлазну позицију, вечиту заробљеност говорног субјекта у међупростору, што се потврђује у бројним песмама збирке (*Чардак ни на небу ни на земљи, Привиђење, Самоћа*).

Љубавни мотив у овој песми попримио је фантастична обележја. Хтонска животиња трансформише се ноћу у вољеног човека да би се њихова љубав остварила. Слика паганског венчања у храму природе (шуми) има свој пандан у стиховима песме *За свадбе без венчања* из збирке *Тражим њомиловање*. Доживљај љубави је могућ само ноћу, под лунарном светлошћу, што је знак да љубав није свакидашња, од овог света.

*

Како се радња песама у збирци *Ничија земља* дешава у природи, поетски свет је настањен чистим и нечистим животињама.

Од животињских врста најзаступљеније су птице. Птице иначе заузимају важно место у миту, обреду, фолклору, религији и у традицији уопште. У симболичкој слици космоса, представљеној у виду дрвета света, птице се налазе на врху и често у пару, „чиме се акценат ставља истовремено и на амбивалентност њихове означености (добро–зло), и на затвореност космичког модела (соларни и лунарни принцип).“²¹⁰

Птица у песми *Црна њевица* доводи се у везу са хтонским, оностраним светом. Оличава тугу женског исповедног субјекта за умрлим драгим:

Црна певица која је живела у мени,
у неко доба

²⁰⁹ Преображај женика дешава се на кућном прагу, који је граница између два света. По веровању Срба, кућни праг је место у коме обитавају душе покојника.

²¹⁰ М. Детелић, *Урок и невеста*, стр. 88.

потајно је јутром одлетела из гнезда
теби до гроба.

Она се саживела са ћукovima²¹¹ и гаврановима²¹², по веровању птицама које предсказују зло, такође хтонског порекла. Својом блискошћу са светом мртвих она се уклапа у атмосферу збирке. Каталог птица у песми *Реквијем* допуњен је грлицом и шевом, које спадају у ред чистих, бојжих птица. Грлица/гугутка као женски пар голуба, у народним представама је чиста, света птица. Представа о голубу као светој птици потиче из хришћанске традиције: у виду голуба св. Дух је сишао с неба током Исусовог крштења (*Матфеја* 3, 16; *Лука* 3, 22; *Јован* 1, 32). Отуда се голуб, нарочито бели, поистовећује са св. Духом. Љубавно-брачна симболика голуба представљена је у веровањима, у магији и свадбеном обреду. У љубавним песмама гугутање голуба и голубице симбол је заљубљених. Они су распрострањени као поетски ликови младожење и младе у свадбеним песмама. Према веровању, из тела доброг покојника или деце, душа излеће у виду белог голуба. Зле душе узимају обличје црних гаврана и врана.²¹³ Шева ужива поштовање као чиста птица. Забрањено ју је користити у исхрани, а убијање шеве сматра се грехом – што је карактеристично за све свете птице. Словени (Руси, Украјинци, Белоруси) везују лик шеве за пролећне обреде, весник је пролећа. Према етиолошким предањима²¹⁴ створио

²¹¹ Сова, јејина, буљина или ћук су народни називи за птицу која наговешћује смрт или болест. Она је у вези са оностраним. (А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, одредница Сова, Бримо, Логос, Александрија, Београд, 2005)

²¹² Гавран је кобна птица, весник несреће и смрти. У народним песмама гаврани носе жалосне гласове о погидији у боју. Спадају у хтонске птице. (Ш. Кулишић и др., *Српски митолошки речник*, одредница Гавран).

²¹³ Александар Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, стр. 461.

²¹⁴ *Истио*, стр. 457.

ју је Бог када је високо бацио грудвицу земље. Тако је настала ова птица сива као земља. Према легенди, шеве су, заједно са ластама, вадиле бодљикаво трње из „круне“ распетог Христа. Тако је шева стекла право приступа до самог Бога. Изузев грлице и шеве, чисте птице се више не помињу у стиховима збирке.

Осим побројаних птица (и јелена о чијој је симболици било речи), свет нечистих животиња у збирци настањује и пас. У словенској митологији пас је вуков двојник, његова домаћа форма, вукова добра страна, она која је наклонена људима. Пошто је сродан вуку, и он је нечист, тј. демонско биће. По веровању, када пас завија, то је предзнак смрти, помора или болести укућана; или пак несрећа ширих размера: глади и рата. Управо са овим наведеним одликама јавља се пас у песмама *Последњи дани* и *Зайис о райновима*:

Кад год је било пред ратове,
вране су се по њивама скупљале
и ноћу гакале злослутно
и пси су пред праговима завијали.
(*Зайис о райновима*)

Надолазећу пошаст у наведеним стиховима, поред завијања паса, прати злослутно грактање врана. Птице из породице врана (гавран, врана, чавка, гачац)²¹⁵ одликује грабљивост и крвожедност, због чега их је народ у својим представама и обредима повезао са грабљивицом као што је вук. Све птице из ове групе сматрају се нечистим (ђаволске, проклете) и злослутним, што их доводи у везу са буљином, совом, свраком. Све су црног перја и као злослутне, грабљиве и нечисте супротстављене су добрим, кротким и белим птицама, нпр. голубу. Кад год се помену у фолклору, птице из породице врана асоцирају на смрт и свет мртвих.

²¹⁵ В. у: А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Нечисте птице, стр. 397–405.

У фауни *Ничије земље* прве жртве смрти постаће пас и гавран, обредно-митолошки изразито нечисте животиње. Док „гомила људи“ још буде чекала „пред вратницама у земљу неповратка“ (*Последње иушовање*), старом псу су већ одбројани дани – „већ му се причињавају умрли преци“ (*Последњи дани*). Стари гавран је још ближи смрти, њему је освануо последњи дан („још само трен/ па ће на њега ред“), последњи час („рађа се иза горе модре/ месец пун“), када ће под лунарном светлошћу он први закорачити кроз врата („као да се отварају врата/ да гавран уђе кроз њих“, *Смрић гаврана*).

*

У песмама ове збирке запажа се присуство типских бројева 3 и 9, што указује на блискост песничког поступка у песмама *Ничије земље* са народном књижевношћу.

Симболика броја девет²¹⁶ јавља се у песми *Привиђење*. У њој вољени долази „са огромне раздаљине“, у време царовања месечине, као „неко биће везано са непознатим светом“. Он долази „из белине Млечног пута“, помињаног као стаза којом се крећу душе умрлих на онај свет. Сврха његовог доласка је молба упућена женском субјекту: „да променимо светом“. Очито да је реч о предлогу да пређу у хтонски свет, јер јој се он обраћа „на неком језику деветом“. Познато је да „само демонске силе могу зборити 'на неком језику деветом', што је у басмама званично писмо и службени језик царства мртвих“²¹⁷. Број девет се помиње и у метапоетичној песми *Рађање ђесме* („девети вал“).

²¹⁶ Атрибутивна функција броја девет указује на хтонску обележеност простора. Код Срба се поменути број везује за демонску силу у бајањима – девета земља, девет јела, девет сребрних синија итд. Видети у: Љ. Раденковић, *Симболика светиа у народној мајици Јужних Словена*, стр. 79.

²¹⁷ Б. Сувајџић, „Записи са Ничије земље“, *Хришћанско и њајанско у ѡеозии Десанке Максимовић*, зборник радова, стр. 37.

Такође, јавља се симболика броја три у вези са сновима (*Додир*), и слика три сунца као оличења људске потребе за животом који је обасјан лепотом (*Пошребно ми је*).

*

Митолошки мотив приношења жртве, у вези са култом мртвих, нашао је своју обраду у два песмама збирке: *Гојковица* и *Виђење*.

Песма *Виђење* садржи елементе култа мртвих познатих у народној традицији. У њој је покојник сахрањен у маниру египатских фараона, са свим добрима која су му припадала на овом свету: јело, пиће, предмети – у првом реду, јер су они, по веровању, најпотребнији покојнику. Осим наведеног, „више главе“ нашла се његова „омиљена птица“, која ће на оном свету отпочети хтонску запевку. Реч је о „црној певици“, мотиву који се у више наврата јавља у збирци *Ничија земља*. У старим српским записима има података о приношењу жртвених животиња и птица крај покојника. Обично је то био црни петао или црна кокош, у зависности од покојниковог пола²¹⁸, на основу чега се изводи хроматска симболика певице – хтонске птице. „Биљурна венчана чаша“, која се у песми нашла у реду жртвованих предмета, има за власника сакрални карактер. По функцији подсећа на молитвену чашу која се користила у свадбеним ритуалима код Срба.

Мотив смрти у вези са водом јавља се у песми *Два сна дављеника*. Познато је да се вода у митологији јавља као стециште душа предака и утопљеника. Вода (у форми реке, језера, мора) се јавља као „*граница између два света коју чувају демони (виле, дивови, аждаје, змајеви) али и свеци (Никола, Петар)* – ако је постављена између раја и пакла.“²¹⁹ Управо о тој граничној семантици воде реч је у песми *Два сна дављеника*.

²¹⁸ Ш. Кулишић и др., *Српски митолошки речник*, одредница „Жртва“.

²¹⁹ Мирјана Детелић, *Митски простор и етика*, стр. 88.

Може се претпоставити да „два бледа“²²⁰ лика“ која у свету песме израњају из воде симболизују душе предака или душе вољених бића, свакако покојника. Једини сведоци њихове смрти/нестанка су „непрозирне воде бездана“ и „немушта подводна бића“. Непрозирна (мутна/црна) вода, по народном веровању, испуњава доњи свет. „Према једном есхатолошком предању из Хомоља, подземље је испуњено *жуиом* и *јусиом* водом која ће – кад бикови који држе Земљу ослабе и поклекну – покуљати кроз пукотине и подавити читав свет. *Муиџна* је (...) и хтонска вода која извире из земље као манифестација Божје казне за тежак грех, у песмама типа ’Бог ником дужан не остаје’ и ’Душан хоће сестру да узме’. Она се у суштини не разликује битно од (...) воде под називом ’јад’ у којој се, по нашем народном веровању, душе чисте све док не стекну право на онај свет.“²²¹ Из овога следи закључак да се „два бледа лика“ из песме налазе у лимиалној фази – након што су заувек напустили овај свет, нашли су се на прагу агрегације у онај свет.

Други сведок утапања два бледа лика су „немушта подводна бића“. Немост и тишина, као и одсуство гласа, атрибуту су другог света, о чему је већ било речи. Овим детаљима употпуњена је хтонска симболика песме. Ониричка димензија песме („два сна дављеника“) кореспондира са њеним тамним, оностраним значењем.

Пишући о култу мртвих, Слободан Зечевић помиње воду као станиште мртвих душа: „У кући покојника просипала се сва вода која се затекла, као и у суседним и у оним кућама поред којих је пролазила погребна поворка. Ако би поворка срела некога са пуним судовима, вода се и тада морала просути. Све се то чинило да се душа покојника не настани у води, јер се мислило да она радо борави у њој.“²²² То је

²²⁰ Бледило је типична боја смрти.

²²¹ М. Детелић, *истио*, стр. 88; курзив С. П.

²²² С. Зечевић, *Српска еџномијологија*, стр. 358.

стога што, по веровању, „вода за душе умрлих има изузетно привлачну снагу, да је она чак њихово зборно место.“²²³ У неким местима гробља су од насеља одвајана потоком или неком другом водом, јер се веровало да душе преко ње неће прећи, већ ће заувек остати у њој. Овим се вишеструко потврђује да песма са мотивом смрти *Два сна дављеника* почива на митској подлози.

*

Мотив времена, његовог протицања и немогућности човека да га преокрене у своју корист, чест је у стиховима ове збирке. Песма *Човеков дом* испод предњепланске слике дома има у основи мотив људске пролазности, пропадљивости. Ништа што смо доласком на свет наследили од предака не припада нама: ни „дом пун сјаја“, ни безбројне трпезе и „безмерне окућнице“. Ентеријер дома је представљен формулама усмене традиције: до чардака воде лестве, које говорни субјект нема; нема ни кључеве од многобројних врата у кући; не зна пут до доњих подрума. Не само говорни субјект него и нико други не зна коме тај дом припада, ко га је створио и докле се простире. Он је свачији и ничији, баш као и земља на којој је настао – ничија земља. На крају, песнички субјект изриче своју спознају о немогућности поседовања увида у сопствени живот. Намеће се закључак да је у песми *Човеков дом* „свет измештен из лежишта“²²⁴, неправљиво и трагично отуђен од човека који у њему живи. Ова песма мотивски кореспондира са стиховима песме *Земља јесмо* из књиге *Немам више времена*; а својом семантиком уклапа се у свет *Ничије земље*.

Говорни субјект спознаје да време неумитно убија, чини човека бившим пре његовог физичког краја:

²²³ М. Детелић, *истио*, стр. 90.

²²⁴ Б. Сувајџић, „Записи са Ничије земље“, *Хришћанско и иајанско у поезији Десанке Максимовић*, зборник радова, стр. 36.

Не мора нас земља засути.
Засипају нас усови времена
и бестелесна тежина њина.
(...)
И пре смрти полако тонемо
у времена тресет.

(Моїиле времена)

На такву песимистичну визију живота у свету збирке људи су одговорили двојако: пренаглашеном потребом да се живи интензивно, макар мали период живота, без обзира на цену коју ће за то платити:

Жећ за животом била је ушла у људе
као да су сви тек побегли са вешала
и правили су погодбе са демоном:
(...)
Нек нам сунца у оку прогори дуктиња
и месец опет на челу засија,
па ћемо се јучерашњих одрећи светиња
у весељу дај да живот се премости,
да све плодове оберемо с грана –
а после у повор сурвај нас без милости.

(Зайис о жећи за живојом)

или, као песнички субјект, мирно и сталожено очекујући своју скорашњу смрт:

Огласите моју смрт
потоци што падате са високих става,
стари гаврани,
кукавице нарикаче,
ћукови и сове са високих букава,
и ти грлице што под стрехом плачеш,
и ви ранораниоци шевини сопрани,
огласите је тихи уздаси цвета,

мириси земље узоране,
огласите мој одлазак са света.

(Реквијем)

Овај мир и стоицизам са којима се лирски субјект односи према смрти кореспондира с народним веровањима у вези са променом света: „Други свет је у српским веровањима био одраз збивања на овом свету. Смрт је значила само промену боравишта и одлазак на неки други свет, сличан овоме. Није било нарочитог страха од смрти, већ ју је човек сматрао неминовношћу која очекује свакога. У смрт се одлазило мирно, поготову ако је она била лака. Лак прелаз у свет вечности чак се и прижељкивао.“²²⁵

Тако ће и песнички субјект у исходишној песми збирке (*Послови су завршени*) са мирноћом превазићи страх од смрти констатацијом у наслову, којој рефренски додаје: „немам шта више да радим овде“. И овде она себе доживљава као некога ко још увек не припада ни *овом* ни *оном* свету, већ „себе види као мост, посредника између та два света, онога ко хармонизује њихов однос.“²²⁶ С једне стране, она је испратила месец као драгог госта и одвела звезде попут пастира:

Испратила сам месец
до последњег завијутка
и гледала за њим дуго
као за вољеним гостом.
Звезде сам као стада
пастир који је задњи у пољу осто
одвела са небеских ливада.

С друге стране, превела је преко границе, у свакодневицу, јутарње тренутке преко воде:

²²⁵ С. Зечевић, *Српска етнотипологија*, стр. 368.

²²⁶ Љиљана Пешикан Љуштановић, „’Ничија земља’ – простор као метафора“, *Усмено у писаном*, Београдска књига, Београд, 2009, стр. 125.

Сачекала да птичје звонаре
 зазвоне на јутрење,
 да плану јутарњи тренуци
 као суварци
 и превела их сухе преко воде.
 (Послови су завршени)

Присуство воде²²⁷ преко које субјект преводи јутарње тренутке је још један знак да се радња дешава на граничном простору. Ако је све наведене радње обавила у лимитном простору, оне би се могле протумачити као припрема за одлазак на онај свет, коме је, чини се, кроз целу збирку тежила. Једино би други свет могао бити смер њеног кретања, будући да су њему биле усмерене све њене мисли, након суочавања са туђом (мотив смрти драгог, мајке, брата, сестре, пријатеља, птица и животиња) и, коначно, властитом смртношћу.

*

У збирци *Ничија земља* своје место нашле су и песме са мотивом стваралаштва. Оне су настале ослањањем на мотиве из народне поезије, њиховом трансформацијом, при чему су они добили ново значење. Песма *Гојковица* ослања се на мотиве народне епике (видети народну епску песму *Зигање Скадра*, Вук, II, 25), да би досегла до уметникове свакодневице коју обележава стварање поезије.

Мотив узиђивања људске жртве да би се грађевина одржала је добро познат у словенској митологији. „Култно и митско-религиозно порекло мотива о узиђивању, веровање да се ниједна грађевина не може подићи ни одржати уколико нема свога духа покровитеља – таласона, стопанина, домаћина, намесника курбана – узиданог у грађевину, основа

²²⁷ Тиче се архаичне представе о граничној води која дели свет мртвих од света живих.

је свих каснијих књижевно уобличених остварења о овој теми у свим деловима света и од давних времена.²²⁸ Мотив узиђивања људске жртве обрађен је у народној поезији²²⁹, а у виду легенде јавља се у уметничкој књижевности²³⁰. Временом је жртвовање људи супституисано животињама, а оне бескрвним жртвама и новцем.

Мотив жртвовања жене ради одржања грађевине из баладе *Зидање Скадра* послужио је песничком субјекту као полазиште да створи визију сопственог жртвовања зарад вишег циља. Говорни субјект се у уметничкој песми самосвесно жртвује свету поезије у циљу стварања трајних вредности. Посветивши се поезији, он превазилази временску ограниченост на коју је осуђен сваки смртник. Време, уништитељ земаљских бића надилази се поезијом, која ослобађа творца телесне ограничености тако што отвара његов поглед ка звезданим небесима:

Време ме зазиђује,
али поезија ми отвара прозор на кули
и њеном иглом магнетском
привлачим звезда злато
и високих се небеса
антенама њеним хватам.

или ка непознатим, архетипским дубинама:

Време ме зазиђује,
али ја поезијом пуком
дубоко под земљом себи дубем

²²⁸ Н. Милошевић Ђорђевић, *Заједничка темељско-сигејна основа српскохрватских епских песама и њихове традиције*, „Зидање Скадра“, стр. 331–331.

²²⁹ *Зидање Скадра*, Вук, II, 75; *Како се ојрадила ћурија на Вишеграду*, Б. Петрановић, *Српске народне њесме*, III, 52, Сарајево, 1870.

²³⁰ Подизање моста на Дрини код Вишеграда у роману Иве Андрића, *На Дрини ћурија*.

спасилачке ходнике
као пијуком.

(Гојковица)

Поезијом се превазилази затвореност, утврђени поредак ствари у животу, означен као „камена кула“, и биће се отвара ка пределима маште, имагинације, оличеним у „крилатом чардаку“. С једне стране, стварање поезије шири видике, а с друге продубљује мисао. Како год било, стварањем поезије говорни субјект побеђује своју кратковекост и продужава сопствено биће.

Ова песма у којој лирски субјект исказује свест о себи и сопственом делу припада метапоезији. У њој су у виду контрастних слика присутна два стожерна мотива сваке „песме о песми“: мотив смрти²³¹ – дат у метафоричном исказу: време ме зазиђује; и мотив стварања – који се везује за поезију као начин да се избегне нестанак, заборав и да се продужи биће уметника. „Симболу времена као пролазности супротстављен је симбол поезије као отпора или осмишљавања трајања у пролазности. Све је у овој лирско-мисаоној структури засновано на поларности време–поезија.“²³²

Мотив узиђивања живих бића у нашој народној поезији заступљен је у два вида. Један је у виду сижеа о грађевини (мосту) чије се рушење спречава узиђивањем деце и даривањем реке, а други као сиже о узиданој невести ручконоши.

²³¹ Мотив смрти и оностраности асоциран је и у средишњој строфи песме, где лирско Ја изјављује да са крилатог чардака „на дуги заказује(м) састанке/ као на брвну“. По народном веровању, након смрти, душа прелази на онај свет преко брвна. Као небески мост Руси су замишљали дугу. По том веровању, дуга је мост којим се на небо пењу душе покојника. Отуда су дуга и брвно у вези са преласком у онострано (в. у: С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија*, одредница Мост, стр. 366).

²³² Милош Ђорђевић, „Лирски наратор и свест о делу и смрти у поезији Десанке Максимовић“, *Поезија и његова Десанке Максимовић*, зборник радова, ур. М. Ђорђевић и др., Приштина, 1999, стр. 7.

Обе варијанте су прозног порекла – реч је о предањима; обема је заједничко да након узиђивања грађевина опстаје. Мотив узиђивања ручконоше у Вуковој збирци уметнички је најуспелији. Томе је допринео нарочито други део песме (први слика тешкоће око зидања, рушење од стране натприродних сила), у коме се са повишеним емотивним интензитетом слика побуна жртве, младе Гојковице. У народној песми она с почетка не поима озбиљност ситуације, чак и не верује у истинитост оног што јој се дешава. Народни певач (Рашко) је градацијски приказао психичка преживљавања и узалудност наде младе жене када је узиђују у темеље града:

Раде викну до триста мајстора;
ал се смије танана невјеста,
она мисли да је шале ради.
Турише је у град уграђиват,
оборише до триста мајстора,
оборише дрвље и камење
узидаше дори до кољена.
Још се смије танана невјеста,
још се нада да је шале ради.
Оборише до триста мајстора,
оборише дрвље и камење,
узидаше дори до појаса.
Тад отежа дрвље и камење, –
она виђе шта је јадну нађе,
љуто писну како љута гуја,
па замоли два мила ђевера:
„Не дајте ме, ако бога знате,
узидати младу и зелену!“

(Зидање Скадра, Вук, II, 25)

У том тренутку судбина жртве и њена осећања постају главно интересовање певача. Натприродно остаје у другом плану, у први план је извучена жртва и њене драматичне молбе за избављење, које су у складу са њеном претходном

неупућеношћу у ситуацију у којој се нашла. У томе се уметничка обрада Гојковичине судбине у *Ничијој земљи* умногоме разликује од народне варијанте.

Лирски субјект песме Десанке Максимовић такође је у првом плану, али је свестан своје позиције и спремно подноси саможртвовање. Проговара из перспективе човека са дугим животним искуством, који је спознао да време „зазиђује“, тј. уништава и троши људски живот. Свака побуна била би апсурдна јер се природне неминовности не могу избећи. Лирском субјекту остаје да поезијом, њеним стварањем, себе продужи у времену и упркос времену. Како, по легенди, свака грађевина тражи жртву – тако и она саздана од стихова – лирски субјект ће јој принети себе као самосвесну жртву, таласона.

Наслов је започео песму, асоцирао на јунакињу-жртву, али у стиховима песме није разрађивана судбина насловне јунакиње. Наслов се не налази у интерпретативном односу према стиховима који му следе; њиме се само наговештава да је *Гојковица* мотивски одјек народне песме. И овога пута творац песме задржао је дистанцу према усменој традицији. *Гојковица* је у памћењу народа сачувана као име. Историјски је непозната и због тога лишена развијене епске биографије. Као име, *Гојковица* је много више, она је симбол *жрџиве*, жртве која је у вези са хтонским силама и у непосредном додиру са *смрћу*, што је још једна од одлика њене симболике. Као жртва која се подноси хтонским силама, она се у потпуности уклапа у митопоетски свет *Ничије земље*. Стварање поезије, песме, налази се тик уз мотив смрти, са којим је у чврстој узрочно-последичној вези. Још једном се у стиховима Десанке Максимовић потврдило трагично Миљковићево искуство да „исто је певати и умирати.“ Још једном се стварање песме јавило као предмет певања.

Миљковићев циклус *Ушва златњокрила*, коме припада песма *Гојковица*, садржи такође фолклорно-митолошку подлогу, али се песма не задржава, већ искорачује из оквира те подлоге. У његовој *Гојковици* епска подлога је на специфичан

начин уграђена у саму тематску основу. Нема сумње да се стихови: „Јеси ли живи стуб града ил мртва/ Бели бедем дојиш превару све већу“ непосредно односе на младу Гојковицу, једнако као што на њу упућују „празно име наде и прелепа жртва“ и „срце продано несигурној зори“. Посредног упућивања на лик младе Гојковице има и у помињању „жртвених ждралова“, као и у самом помињању града, Бојане, сужња, таоца и предела „који расте лаковерно“.²³³ Сви ти елементи унети су из подтекста, из народне песме *Зидане Скадра*. Очито да је мотив жртвовања кључан и у Миљковићевој *Гојковици*. Баладично интонирана Миљковићева песма ослања се на баладични мотив из народне песме.

Остала места у песми тешко се могу тумачити у контексту народне традиције, као нпр. стихови: „Тела чистијег од изгубљених речи гори/ Дан после времена којег се сви боје“. Њима се стваралац удаљује од онога од чега је пошао, стварајући своју оригиналну творевину умногоме неодредиву и пуну метафора, препознатљиву по херметичности.

Очито да су Десанка Максимовић и Бранко Миљковић традицију посматрали у другачијем контексту. Обоје су имали исту народну песму као предложак. Из ње је преузет и у тематско средиште обе песме постављен мотив жртвовања људског бића, жене. Пошавши од тог детаља, Миљковић и Десанка Максимовић су искорачили из оквира усмене књижевности и створили две битно различите песме. Код Десанке Максимовић лирско Ја је важно, јер је песма испевана из његове свести, интроспективна је. Код Бранка Миљковића лирско Ја је потиснуто, уместо њега аутор износи низ слика које су у вези са судбином младе Гојковице, јунакиње народне песме. У песми Д. Максимовић проговара субјект у првом лицу да би се исповедио (исповедни субјект), код Б. Миљковића нема субјекта у првом лицу. У његовим стиховима говорни субјект

²³³ Видети у: Р. Микић, *Орфејев двојник*. О поезији и поетици Бранка Миљковића, Народна књига – Алфа, Београд, 2002, стр. 112.

обраћа се жртви, Гојковици, јер је њена судбина у средишту песме. Миљковић се на неколико места дотиче момената из народне песме: помиње локалитет – реку Бојану, несрећну ју-накињу назива „жртва“, „сужањ“ и „живи стуб града“ док „бели бедем доји“. Стихови садрже и алузију на „превару све већу“ коју су старија браћа Мрњавчевићи, Угљеша и Вукашин, нанели честитом Гојку. Песма Д. Максимовић не садржи те момен-те из епске песме, нити алузије на њих. Она је написана јасним језиком, језик Миљковићеве песме је нејасан, алузиван.

У формалном погледу песме се такође разликују: песма Д. Максимовић је писана слободним стихом, без риме, састо-ји се из три строфе (једна секстина и две квинте); Миљкови-ћева песма је астрофична, стихови су уједначене дужине (је-данаестерци и дванаестерци, изузев једног четрнаестерца), са доследно спроведеном укрштеном римом – у прва два четво-ростиха и обгрљеном римом – у последња два четворости-ха, чија је правилност нарушена у последњем четворостиху. Миљковићева оригиналност потврдила се и тим неочекива-ним прекидом правилности риме, као и убацивањем за два слога дужег стиха у средиште песме. Изузев мотивске слич-ности, ове две песме илустрације су бројних различитости.

Посматрано из шире књижевно-историјске перспекти-ве, мотив жртвовања је у основи хришћанске цивилизације. Прво познато жртвовање је жртвовање агнеца Божјег – Хри-ста. Поменуто је већ да свест о неопходности жртве потиче из још ранијег, претхришћанског доба. Семантика жртвеног обреда остала је непромењена кроз векове: жртва је болна, али неминовна. У основи наше цивилизације је представа да великог подухвата нема без жртве (испрва физичке/ма-теријалне, а касније духовне). Постизањем циља (изградњом грађевине, стварањем дела), страдање и жртва су осмишље-ни, имају виши смисао. Отуда и смисленост жртвовања и његово недвосмислено оправдање у свести човека, који се жртвује зарад стварања дела – попут субјекта у песми *Гој-ковица* Десанке Максимовић.

Аутопоетична је и песма *Лирски родослов*. Родослов је средњовековни жанр сличан летопису и хроникама. За разлику од летописа и хроника, које могу приказивати општу историју неког народа, предмет приказивања родослова је ужи. Родослов садржи искључиво сажету историју неке владарске породице, односно њених чланова. „Писци родослова казују сажето, саопштавајући најважније податке из живота владара.“²³⁴ Песма *Лирски родослов* испоштовала је жанровску одлику родослова као личне историје, у овом случају говорног субјекта. У њој је ауторка преплела два мотива: рекапитулацију сопственог живота и његову посвећеност поезији. Песма говори о специфичности развојног пута песника. Из стиха у стих, библијским стилем, ниже фазе сопственог живота, у основи сличне животу сваког човека: рођење, детињство, младост, љубав и наговештај смрти. Оно што представља спецификум живота песника: посебан сензибилитет („као врач и јуродиви“ научила је да разумева језик „немуштих“ око себе) и дар да осећања сублимира у стихове („би снова, узлета и бродолома,/ и јавише се као жива бића/ смехом и криком/ први, неочекивани, слик за сликом“), јавило се већ у детињству и пратило ју је кроз живот. Своје опредељење за песнички позив, који је и уједно начин живота, именovala је „песничким замонашењем“, а опредељење за писање лирске поезије срца, а не логоса, оваплотило се у творачком пориву да створи свет „ни на небу ни на земљи“ и да се „смести цела/ у пучину срца сопственога“. Веру у исправност одабраног пута довела је у питање спознаја блискости смрти. И тада, наместо тријумфа песимизма, попут библијске објаве светлости, стихотворац објављује појаву још једне своје управо настале песме („и би поново песма“).

Процесу настајања песме посвећено је дело индикативног наслова – *Рађање ђесме*. Рађање песме је дуг и мукотрпан процес („Ова песма никако да се роди/ мада јој је време/ да

²³⁴ Ђ. Трифуновић, *Азбучник*, одредница Родослови, стр. 286.

буде од срца отргнута“). „Од срца“ у фолклору потичу само највише вредности (мајка веренице Милић-барјактара каже да јој је ћерку „бог од срца дао“). Када се коначно отргне од свог творца, судбина песме постаје сасвим неизвесна: „као што се при рођењу детета/ крај жене сјате/ богиња Жива и Парке у породилиште“. Словенска богиња плодности и пролећа Жива и античке Парке, које се јављају при рођењу детета да му доделе судбину, овде функционишу као митске Суђаје и Усуд из народне приче.

*

Ничија земља не припада људима, она је станиште демона и мрачних сила. Ако се нађу у њој, људи су ту само накратко, у пропутовању ка другом свету. У њој је низ смрти у вези са говорним субјектом: драгог (*Привиђење, Црна ђевица, Виђење, Самоћа*), предака (*Кад оду наших мајки мајке*), животиња – пса и гаврана (*Последњи дани, Смрт ђаврана*). Мотив смрти који прожима збирку и сва бића у њој, освојиће и говорног субјекта, који у последњој песми насловом констатује *Послови су завршени*. Након што је завршила све ноћне полове: испратила месец, звезде „одвела са небеских ливада“, „одстојала ћукова опела“ у храму природе и сачекала „да плану јутарњи тренуци“, пред свануће је дошла до констатације: „И сад,/ немам више шта да радим овде“. Прилог *овде* могао би да се односи на позицију субјекта који се нашао у свету ничије земље. Окружена мртвима али ипак жива, она мора променити светом и асимиловати се са, за њу, једино могућим светом – оностраним, коме је окренута у свим песмама збирке.

Правац кретања лирског субјекта је аналоган кретању јунака народних бајки. Лирски субјект у овој збирци креће се по замишљеној вертикали.²³⁵ У бајкама се простор по вертикали

²³⁵ У бајкама је познато кретање јунака по хоризонтали и вертикали.

дели на два међупростора: горњи свет (небеско царство) и доњи свет (подземно царство). Јунак бајке може сићи из небеског (горњег) простора у доњи (подземни свет). Правац кретања исповедног субјекта у *Ничијој земљи* одвија се по вертикали, која укључује опозицију: горе – доле. Тако ће се он наћи у горњем царству (оличеном у чардаку, *Чардак ни на небу ни на земљи*; „крилатом чардаку“, *Гојковица*; „високо негде између планета/ (...) / у тек створеном свету“, где му је могуће „гледати изблиза/ лица сунаца,/ (...) / облак (смето) у наручје узети“, *Међу њланејмама*), или пак у доњем царству („дубоко под земљом“, *Гојковица*).

У формалном погледу, песме збирке испеване су у другом лицу, као тужбалице, у виду директног обраћања (*Чардак ни на небу ни на земљи*, *Виђење*, *Ничија земља*); или у првом лицу, у виду исповести лирског субјекта (*Човеков дом*, *Немам њројивојрова*, *Лирски родослов*); или у виду хронике у стиху (*Зайис о райовима*, *Зайис о жеђи за живојом*).

Други део
ПРОЗА

1. БАЈКА ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ У КОНТЕКСТУ УСМЕНЕ ТРАДИЦИЈЕ И ЕВРОПСКОГ НАСЛЕЂА

Прозом за децу Десанка Максимовић се појављује већ у периоду између два рата, збирком *Срце лујке сјаваљке и друје њриче за децу* (1933). Пре ове књиге објавила је само једно дело за децу, збирку песама *Врџ Дејџињсџва* (1927).

Већ по објављивању њене прве приче привукле су пажњу књижевне критике. Први се озбиљније бавио критиком њене прозе за децу Иво Козарчанин (1939), поводом збирки прича *Срце лујке сјаваљке* (1933) и *Расџеване њриче* (1938). Он је високо оценио поменуте збирке и уочио битно својство њеног прозног стварања за децу: „песничку индивидуалност и снагу песничког израза, суптилну лиричност и један на-дасве сасвим нови свет маште и збиље, међусобно испреплетан и изукрштан.“²³⁶

Уследила је пауза у критичком вредновању ауторкине прозе за децу, коју је прекинуо Милан Црнковић (*Дјечја књижевност*, Школска књига, Загреб, 1967). Црнковић, за разлику од претходног критичара, није изрекао висок вредносни суд о делу Максимовићеве. Написао је да су њене приче „презаслађена идила“, „лијепа музикална фраза“; да су бајке „блиједе“, „једноличне“ и да „дјелују старински“²³⁷.

²³⁶ В.: Десанка Максимовић. Споменица о 100. годишњици рођења, прир. В. Б. Савић, стр. 375.

²³⁷ М. Црнковић, *Дјечја књижевност*, Школска књига, Загреб, 1967, стр. 51.

О њеној прози, најчешће не изричући високе оцене, писали су и Н. Прошић, Х. Тахмишчић, В. Марјановић, Д. Огњановић, Р. Таутовић.

Нови однос према стваралаштву Десанке Максимовић за децу установили су тумачи окупљени око Змајевих дечјих игара, међу првима Милан Празић и Слободан Ж. Марковић. У есеју „Панхуманизам и панкализам у стваралаштву за децу Десанке Максимовић“²³⁸, Празић указује „да се у темељима стваралаштва за децу Десанке Максимовић могу (још) препознати елементи традиције народног песништва (бајке и лирске песме) и класичног наслеђа из светске литературе за децу (нарочито Андерсенове), који ће тек касније постати конституенти, оплемењени и трансформисани, овог вида њеног стваралачког опуса“.²³⁹

У дужем временском периоду Слободан Ж. Марковић је пратио и проучавао ауторкино дело намењено деци, па је, како је време протицало, ревидирао и мењао своје ставове о њему. Пратећи списатељичин рад, уочио је блискост њене поезије са народном лириком („Стихови Десанке Максимовић израсли су из плодног тла народне лирике; они са њима имају заједничку једноставност говорења, примања живота и утапања у њега“²⁴⁰), са ког је извора и њена проза („Са блиског извора је и њена проза – напојила ју је анегдотичност народне приче а одушевила фантастичност којом се оживљује и сједињује све што је оком виђено“²⁴¹), закључујући да песникиња, попут народног певача, „чини да се не виде границе између њене поезије и прозе за децу“²⁴². Овим је Марковић њену прозу за децу уздигао на пиједестал тик уз поезију,

²³⁸ В.: М. Празић, *Игра као слобода*, Културни центар, Нови Сад, 1971.

²³⁹ *Истио*, стр. 102–103.

²⁴⁰ С. Ж. Марковић, *Књижевно стваралаштво Десанке Максимовић*, Чигоја, Београд, 1998, стр. 146.

²⁴¹ *Истио*, стр. 146.

²⁴² *Истио*, стр. 147.

која је у критици Десанке Максимовић била више цењена. Значењем појма бајка у стваралаштву Десанке Максимовић бавио се С. Ж. Марковић у књизи *Књижевно стваралаштво Десанке Максимовић* (1998).

Сви проучаваоци ауторкине прозе за децу учили су њену везу са народном прозом, превасходно бајком, лирски тон приповедања, својеврстан преплет стварног и чудесног, без демонских црта и наглашене драматике. И у прози за децу очигледна је приврженост традицији, која улази у основе ауторкиног аутентичног прозног света.

У редовима који следе биће разматране бајке Десанке Максимовић обједињене у седмој књизи *Целокућних дела* која укључује збирке: *Срце лушке сјаваљке* (1933), *Расјеване приче* (1938), *Дечја соба* (1942), *Чобанин ичела* (1956), *Ако је вероваши мојој баки* (1959), *Писма из шуме* (1962), *Медведова женидба* (1961), *Ђачко срце* (1966), *Паишуљкова шајна* (1967).

Најпре треба утврдити однос уметничке бајке Десанке Максимовић према жанру традиционалне бајке. Код нас се почетак научног истраживања народних бајки везује за име и дело Вука Караџића. Он је у *Предговору Српским народним приповијеткама* из 1853. г. ближе одредио суштину бајке као чудесне приче: „Наше народне приче или приповијетке готово се могу раздијелити на мушке и женске, као и пјесме. Женске су приповијетке оне у којима се приповиједају које-каква чудеса што не може бити (и по свој прилици само ће за њих бити ријеч гатка, Њемачки Märchen); а мушке су оне у којима нема чудеса, него оно што се приповиједа рекао би човјек да је заиста могло бити.“²⁴³ Очито да, поред елемената који припадају сфери реалија, бајку умногоме одређује категорија чудесног (Вук: „којекака чудеса“).

Проучаваоци односа усмене и ауторске бајке као полазни критеријум за њихову дистинкцију наводе однос чудесног

²⁴³ Вук, *Српске народне приповијетке*, Просвета, Београд, 1969, стр. 58.

и фантастичног.²⁴⁴ У усменој бајци чудесни свет бајке и стварни свет се међусобно прожимају без икаквих конфликта; отуда је прелазак из једне сфере у другу за јунака народне бајке сасвим беспроблематичан. У ауторској бајци долази до строжег раздвајања реалног и иреалног, па јунак ауторске бајке свет чудесног доживљава сасвим другачије од јунака усменог жанра. Јунак бајке *Цар иџрачака*, путник, бива уведен у чудесни свет који за њега егзистира као чудо (али не и за припаднике тог света који га познају изнутра). Јунак народне бајке прихвата чудесно као нормално стање ствари, за разлику од јунака ауторске бајке који се чудесноме чуди. Тако се велики пајац, цар играчака, путнику обраћа констатацијом: „Ви сироти људи свему се чудите – рече он – а код нас је то сасвим обична ствар.“ На овом месту семантика појма чудесно доживела је надградњу типичну за ауторску бајку, у којој „чудно замењује чудесно (долази до особене рационализације света усмене бајке)“.²⁴⁵ Кајоа такође као „пробни камен фантастичног“ предлаже „утисак несводивог чуђења“.²⁴⁶ Присуство „необичних светова и сила“²⁴⁷ указује да се ради о причи фантастичне садржине. Путник из приче *Цар иџрачака* обрео се управо у необичном свету. Он се у њему осећа нелагодно; каје се што се попео на покретну кућу питајући се при том да то што се одиграва пред њиме није дело нечисте силе („Не носе је ваљда, ђаволи?“). За неке проучаваоце мерило фантастичности је искуство страха/збуњености, односно емоционалне напетости ликова у делу (или

²⁴⁴ „...Један од главних критеријума за разликовање усмене и ауторске бајке јесте однос чудесно – фантастично.“ Љиљана Пешикан Љуштановић, *Усмено у њисаном*, Београдска књига, Београд, 2009, стр. 12.

²⁴⁵ Љ. Пешикан Љуштановић, *Усмено у њисаном*, стр. 27. Видети табелу 1.

²⁴⁶ Ц. Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, Рад, Београд, 1987, стр. 39.

²⁴⁷ *Истио*, стр. 39.

читаоца), мада страх, по Тодорову, није неопходан услов за категорију фантастичног. Следи закључак да прозни свет који ће бити разматран у овом поглављу почива на доминацији елемента чудесног каквог га познаје усмена бајка, али да он у појединим причама, попут ове, поприма својства фантастичног која одликују стил ауторске бајке, тачније, осцилује између чудесног и фантастичног. Коначно, битна одлика света бајки Десанке Максимовић јесте да се и чудесно и фантастично у њима везује за аутентичну реалност.

У односу на усмену, у ауторској бајци проучаваоци уочавају тенденцију приповедача „да се чуда и чудесно протума-че (а тиме и пониште), преведу у домен могућег“²⁴⁸. О овој ауторској „рационализацији“ сувише апстрактног стила народне бајке имплицитно сведочи ауторка у прозном уводу *Бајке о Крайковечној*. У том уводу насловљеном *Како је настала бајка коју имаће у овој књизи* она је објаснила: „За мене је увек као бајка била чињеница да од гусенице постаје лептир, да инсект може прести свилу лепше него икаква преља или творница, да светлост звезде месецима и годинама путује до нас, те се деси да се звезда и угаси, а последњи зраци с ње отргнути нису још стигли до земље“²⁴⁹. То, истина, наликује чудесним догађајима, али се може рационално објаснити као позната природна законитост. Овде није реч о натприродном које се јавља у традиционалној бајци. „Рационално ‘протумачена’ чуда, у ауторској бајци постају сликовити, поетски одраз реалних појава из света природе или из домена социјалних односа.“²⁵⁰ Тако је Десанка Максимовић као аутор бројних бајки била ближе необичним, несвакидашњим појавама у природи, него „којекаким чудесима“.

Коначно, ауторкино одвајање од фолклорне основе резултирало је настанком прича које сасвим напуштају свет

²⁴⁸ Љ. Пешикан Љуштановић, *Усмено уписаном*, стр. 14.

²⁴⁹ ДМ, ЦД, 7, стр. 439.

²⁵⁰ Љ. Пешикан Љуштановић, *истио*, стр. 14.

чудесног усмене бајке и приближавају се тзв. фантастици у ужем смислу²⁵¹ (*Срце луије сиваваљке, Чудноват догађај у про- давници играчака*).

Анимизам и антропоморфизам су битне компоненте ауторкине поетике. Чудесни догађаји у њеним причама увек су у вези са природом. Урбани свет је врло ретко позорница дешавања радње у бајкама Десанке Максимовић. Природа је амбијент у коме се одвијају чудесни догађаји. У њеном прозном свету у природи је све латентно живо, анимизирано. Пишући о природи анимизма код Десанке Максимовић, Јован Љуштановић запажа да је он близак „дечјој склоности да у свему препознају живот, да препознају душу.“ Овај песникашки став је често илустрован стиховима песме *Над књигом бајки*: „Дечаче, признајем ти, ни за мене нема/ у свету ствари ни мртве ни неме,/ камење хода и певају траве;/ све ствари су у свету живе, и големе,/ све говоре и имају људске очи праве.“ Реч је о дечјем, „наивном осећању света“, на коме се песникаша не задржава.²⁵² Њој такав поглед на природу који „личи на дечји“ служи као „полазиште да би се између људског света и природе уочиле дубље аналогије иза којих се слуги јединствена суштина света.“²⁵³ Реч је о апстрактној симболистичкој „панкохерентности“ – „суштинској једнакости свега живог пред лицем апсолута“²⁵⁴. Осцилујући између наивног дечјег антропоморфизма и апстрактне симболистичке „панкохерентности“ стварала је Десанка Максимовић своју поезију, бајке и обимнија прозна дела (*Бајка о Крайковечној, Шева Небесница*).

²⁵¹ „...Одвајањем од фолклорне основе, ауторска бајка почиње да се приближава тзв. фантастици у ужем смислу и да се меша са жанром фантастичне приче“. Љ. Пешикан Љуштановић, *истио*, стр. 12.

²⁵² Јован Љуштановић, *Црвенкаша трицка вука*. Студије и есеји о књижевности за децу, Дневник, Змајево дечје игре, Нови Сад, 2004, стр. 65.

²⁵³ *Истио*, стр. 65.

²⁵⁴ *Истио*, стр. 66.

Имајући у виду до сада речено, ово проучавање бајки Десанке Максимовић темељи се на уочавању њихових односа са усменом бајком, али и шире, са другим усменим жанровима. И поред бројних отклона проза за децу Десанке Максимовић садржи поједине формалне и стилске одлике бајке. Евидентно је да се у њеним причама јављају бића, мотиви, композициони поступци из света чудесног, али не у оном броју и облику у којима се јављају у традиционалној бајци. Може се рећи да приче Десанке Максимовић само делимично почивају на фолклорној имажинацији.

Арсенал фолклорних бића и мотива у њима је врло ограничен. Никада се не јављају демонски јунаци, аждаје, ђаволи, вампири, горске виле, којима се одликује народна бајка. „Вјероватно је наглашени лиризам, који је извирао из њене заокупљености свијетом биљака и животиња, потиснуо фолклорну материју у задњи план.“²⁵⁵ Од натприродних бића која познаје и наш фолклор она најчешће користи патуљке као јунаке. Они се јављају у причама *Пайуљкова шајна*, *Три пайуљка*, *Пайуљак Кукурузовић*, *Орашчићи-палчићи* и *Кћи вилиној коњица*.

Прича *Пайуљкова шајна* у свом завршном делу наликује на предање о стицању среће. За објашњење како је до тога дошло у причу је укључено народно веровање о магијској моћи цвета папрати. Стари патуљак, јунак ове приче, подсећа на божанства шуме: упућен је у све тајне природе, може да предосети час свачије смрти, разуме тајни говор бића и ствари у шуми („знао све тајне птица, гмизаваца, извора и биља“), знао је по чему ће погодити и час своје смрти. Из наведеног се види да је у фабули присутан мотив немумштотог језика. Захваљујући својој моћи разумевања свеколиког говора природе, патуљак је прорекао када ће тетреб погинути, када ће људи убити шарку, када ће стари бор умрети. Предсказао је

²⁵⁵ Ново Вуковић, *Иза граница мојућеи*, Научна књига, Београд, 1975, стр. 52.

да ће се те три смрти (мотив утрајања) десити до краја дана, што се обистинило.

Знао је час када ће извор постати „животворан, кад његова вода може да подмлади за читав људски век онога ко је се напије“, а то се дешавало једном у сто година. На основу клокота воде помислио је да је управо свануо тај дан, па „као без душе јурну тамо“ јер је „био прилично стар и хтео је да се подмлади“. Чудесна својства изворске воде познају и народне бајке у којима помоћу ње долази до промене изгледа јунака (у интернационалном фонду бајке означено одредбом – *преображавање*, функција XXIX²⁵⁶). Стари цар се подмлади након што се окупа водом са студенца (*У лажи су крајке ноће*); одсечена глава јунака се спаја са телом и он оживи након што га царска кћи полије „живом водом“ (*Злашћорунни ован*); лековита вода са горског извора који чувају виле има исцелитељску моћ (*Правда и кривда*²⁵⁷).

Мотив подмлађивања изворском водом има своје уприште у традицији. Извори су у народу имали посебно значење: „По српским веровањима, поштовање извора одређује се вером у магијска својства текуће воде – називају је ‘живом’ – ‘која избија из земљине утробе’.“²⁵⁸ У бајци *Паћуљкова ђајна* препознајемо детаље у вези са старим веровањем у чудотворност извора: патуљак рано ујутру одлази на извор у чије чудотворно дејство и сам верује. Ипак, закаснио је и наум није остварио („Али, не стиже на време: у часу кад он замочи шаке у извор, његова вода постаде опет обична планинска вода.“). На овом месту уочавамо „особену ‘рационализацију’ апстрактне стилизације усмене бајке, потребу да се чуда и чудесно протумаче (а тиме и пониште), преведу у домен

²⁵⁶ Владимир Проп, *Морфологија бајке*, „Функције ликова“, Просвета, Београд, 1982, стр. 33–71.

²⁵⁷ Све у: Вук, *СНП*, стр. 194 и прип. бр. 12, 16.

²⁵⁸ С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија*, одредница Извор, стр. 221.

могућег, или дар вежу за прошло време²⁵⁹. Патуљак се у бајци Десанке Максимовић није подмладио, за разлику од јунака поменутих усмених бајки који су искористили чудесне могућности изворске воде. Рационално тумачење чуда у ауторској бајци крије у себи алузију да вечне младости нема.

Пошто није на време стигао до извора да се подмлади, остало му је да употреби тајну о цвету папрати, „који се расцветава само једном у години дана, усред Ивањске ноћи, и потом одмах увене. Али ко успе да га узбере, целе године, а некад и целог живота, буде срећан“²⁶⁰. Ову тајну патуљак је чувао и био спреман да је другоме каже једино у часу своје смрти („Само патуљак је чувао ову тајну као и све остале, и био је решен да је другоме каже једино у часу своје смрти“). На овом месту инкорпорирано је старо народно веровање о папрати и чудотворној моћи њеног семена²⁶¹, као и табу у вези са њиме. Папрат и изворска вода овде функционишу као чаробна средства у усменим бајкама (одредба – *недостига-ишак*, чаробно средство, VIII-а 2. потребно је, неопходно је чаробно средство, на пример јабуке, вода, коњ, сабље и сл.).

Одредница „усред Ивањске ноћи“, одн. у поноћ, сакралног је карактера и има своје упориште у народној традицији.²⁶²

²⁵⁹ Љ. Пешикан Љуштановић, *Усмено уписаном*, стр. 14.

²⁶⁰ У усменом корпусу јавља се патуљак са сличном функцијом. Патуљак („старац од педља“) откриће Краварићу Марку начин за стицање среће након што му Марко поштеди живот („него, ако ми опростиш живот, казаћу ти нешто што ће ти донијети среће за цијели твој живот.“ Ч 1, 10). Тиме овај у основи негативан патуљак помаже јунаку.

²⁶¹ „Папрат је митска биљка по чудотворном цвету и семену: по народном веровању, ко се њих домогне знаће немушти језик. Али је тешко домоћи се, јер папрат процвета и исемена само уочи Ивањдана, око поноћи, и његов цвет и семе зграбе стухе, вештице и друге 'нечисте душе', које би без тога остале без моћи.“ (В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, стр. 306.)

²⁶² Веровало се да се чуда дешавају у сакрално време. Код Словена је тај чудесни тренутак била поноћ, код Грка – свитање. Поноћни моменат

Приче о стражарењу и стицању цвета или семена папрати, познате су у фолклору већине европских народа²⁶³. Агапкина у својој студији наводи моменат који коинцидира са оним у причи *Паиуљкова џајна*. Наиме, „пред човеком који чува цвет у руци, отварају се безграничне могућности“²⁶⁴, мада *јрича о коришћењу њих моућности фактички нема* (курзив С. П.), што је повезано са веома хипотетичком могућношћу налажења цвета.“²⁶⁵

У причи *Паиуљкова џајна* ствари стоје управо као у фолклору: патуљак зна где је цвет, како и кад треба до њега да дође, али до краја приче он га неће за себе прибавити. Самим тим чудо цвета папрати је за њега остала неискоришћена могућност. У томе се крије смисао прича о календарским чудима: оне предочавају да је „човеку дат само један пут ка стицању среће, успеха, мада је потпуно њихово поседовање немогуће.“²⁶⁶ Суштина сижеа тих прича садржана је у метафори празника „који стиже, дарује наду и одлази“²⁶⁷. Исту семантику доноси мотив папрати у *Паиуљковој џајни*.

Табу (забрана одавања тајне) је такође фолклорни мотив. У народној бајци табу је у вези са немуштим језиком. Различита су веровања о томе како се стиче, али је свима заједничко

био је моменат чудесног: тог тренутка отварају се небеса, испуњавају жеље, цветају биљке које иначе никада не цветају, вода се претвара у вино. Одлика сакралног хронотопа јесте забрана сна. Она је практикована „чудесних ноћи“ (нпр. целовечерње бдење уочи Ускрса, пред Божић, уочи Богојављења, на Ивандан). Ова забрана је различито тумачена, између осталог да се не би „преспавала срећа“ (В.: Виталиј и Татјана Зајковски, „Чудо хијерофаније“, *Чудо у словенским културама*, зборник, ур. Дејан Ајдацић, Нови Сад, 2000, стр. 47–56). В.: Татјана Агапкина, „Шта се догађа чудесне ноћи?“, *Истио*, стр. 30.

263

264

265

266

267

Татјана Агапкина, *Истио*, стр. 30.

Истио, стр. 41.

Истио, стр. 42.

да постоји забрана да човек који ту способност поседује било коме о томе говори. Кршење табуа у бајци може резултирати смрћу прекршиоца²⁶⁸. У складу са сазнањем да му се смрт приближила, патуљак је решио да некоме каже своју тајну (нема кршења табуа) и тако га усрећи за цео живот. Учинио је то одавши тајну о магијској моћи цвета папрати малој чобаници коју је свакога дана виђао са козама у планини. Девојчица је ту тајну разгласила осталим чобанима, па су сви уочи Ивањдана убрали по један златни цвет папрати, „и од тада су сви чобани на свету срећни“.

Ненадана и огромна срећа задесила је управо чобана у народној бајци *Немушти језик* (Вук, *СНП*, 3) и то захваљујући стицању ретког дара. У народној причи чобан је добио немушти језик од змијског цара, а не посредством цвета папрати. Захваљујући стеченој моћи он је, баш као и чобани у *Папуљковој тајни*, постао срећан. Његова срећа је у добитку материјалне природе („Чобан узме благо, начини кућу, и оженивши се стане живети, и мало по мало изиђе он најбогатији човек – не само у ономе селу него у свој околини није га било. Имао је свога овчара, говедара, коњушара, свињара, многу имовину и велико богатство.“). У ауторској бајци добитак јунака је духовне природе (сви чобани су стекли срећу). Очито да је ауторка духовне вредности претпоставила материјалним.

Као патуљак у ауторској бајци, и чобан из народне бајке знао је да не сме прекршити табу одавања тајне немуштог језика, што му је рекао змијињи цар који му је подарио ту моћ („Сад имаш немушти језик. Иди збогом, али за главу своју ником не казуј, јер ако кажеш коме год, одмах ћеш умрети.“, Вук, *СНП*, 3). И патуљак зна да је услов за досезање среће у вези са забраном одавања тајне („Само патуљак је чувао ову тајну као и све остале, и био је решен да је другоме

²⁶⁸ Осим смрти, кршење забране (Проп, функција III, *Забрана се крши*) у традиционалној бајци подразумева казну, а она имплицира поновни губитак и покретање нове потраге.

каже једино у часу своје смрти“). У складу са законитостима усменог жанра, он до краја приче није прекршио забрану, већ је у часу своје смрти тајну пренео чобаници као аманет. Табу је прекршила девојчица чобаница, али су санкције за њу изостале што се објашњава чињеницом да она, за разлику од патуљка или чобана у народној причи, није знала за постојање забране.

Очито да је прича *Патуљкова тајна* настала прожимањем елемената предања, бајке, веровања. Коначно, преплитање чинилаца који припадају различитим жанровима одлика је и усмених остварења.²⁶⁹ *Патуљкова тајна* почиње по моделу народне бајке: поласком јунака („Једног јутра рано пође кроз гору...“). Истина, овај јунак не креће у авантуре или неизвесност, већ у обилазак свог станишта, шуме. Сиже приче је компонован у два сегмента, која су организована по принципу надовезивања епизода. Радња обухвата један дан, од јутра до вечери. Оно што је наговештено у преподневним епизодама (прорицање смрти тетреба, дора и змије; патуљков наговештај сопствене смрти; могућност стицања среће за онога ко поседује тајну) биће реализовано у епизодама за чије је време дешавања назначено вече. У редоследу одвијања догађаја у ова два сегмента приче не може се успоставити правилност, што је структурно знатно удаљава од фолклорног обрасца.

Елементи бајке, предања и веровања послужили су као оквир за ауторкино размишљање о општељудским проблемима: животу, смрти и чежњи да се живот продужи. Размишљање о судбини као нечем неопозивом и људској потреби да се ипак утиче на њу, као и о вечној младости и лепоти,

²⁶⁹ „У усменој књижевности границе међу облицима нису непремостиве и строго фиксирани, већ су, напротив, интензивна прожимања и између родова“, као и преплитања у тематско-мотивском и композиционом погледу. („О структури усмених прозних облика“, поговор у: С. Самарџија, прир., *Народне њириковешке*, антологија, 1999, стр. 183)

психолошка су тежишта јунака ове бајке али и људи уопште. Лакоћа и стоицизам којима јунак дочекује своју смрт – са свешћу да поседује тајну која многе може усрећити, али је за себе не може искористити – по одсуству драматике и психолошке напетости наликују понашању јунака класичне бајке. Упућеност у велику тајну, коју не може искористити за себе, и њено великодушно поклањање чобаници представља прави чин хуманости.

Прича *Три ђајуља* је изузетак од ауторкиног манира да слика патуљке као добра бића. Они три пута (поступак утрајања) наносе штету вредним дечацима: кришом узимају воденицу коју су дечаци направили, исто учине са њиховом кућицом и малом хлебарницом. За јунаке приче везан је мотив забране који изриче Риђобради: „види ли нас на злом послу ма које људско око, одмах ћу се ја претворити у грумен злата, Седобради у грумен сребра а Црнобради у грумен угља“. Пошто су након треће крађе затечени у злом делу, бивају кажњени претварањем у грумен сребра, грумен угља и грумен злата, односно у драгоцено камење које су деца узела и од тога спокојно живела и школовала се.

Мотив метаморфозе, окамењавања јавља се у народним причама (*Три јејуље*) и предањима (*Благовјест и приповијест*). По обрасцу присутном у предањима, метаморфоза/окамењавање је казна која долази од виших сила.²⁷⁰ И у овој причи нека неименована надљудска инстанца казнила је починиоце лошег дела. Након кажњавања прекршитеља – патуљака, прича се завршава награђивањем праведника, тј. вредних дечака („Деца све то благо однесу кући и после су са својим родитељима живела спокојно и имала чиме да се школују“). Тиме је равнотежа успостављена и правда задовољена, што је постулат сваке усмене бајке.

²⁷⁰ Видети у: С. Самарџија, „Усмено предање између веровања и уметности речи (‘благовјест приповијест’)“, *Поља*, часопис за културу, уметност и друштвена питања, XXXIII, бр. 340, 1987, стр. 243–248.

Трансформација патуљака у камење које поседује вредност имплицира идеју о богатству земљине утробе, мотиву познатом из предања о *Тамном вилајету*.²⁷¹ Од сижеа предања ауторка је у завршетку бајке асоцирала мотив блага које постоји под земљом.

Лик негативног патуљка (делокруг противника/штеточине) и чувара подземног блага јавља се и у усменим бајкама (*Краварић Марко и Бисерко*, Ч 1, 10, 12). „Старац од педља са брадом од лакта“ је јунаков противник, зао и насилан. Бисерко га убија, а Краварић Марко му опрашта живот, због чега га патуљак награђује подземним благом („Зато пак што си ми поклонио живот, ево ти блага, сребра и злата, па понеси колко ти год драго и колико понијети можеш“, Ч 1, 10, стр. 22).

Прича *Паишуљак Кукурузовић* доноси лик јунака чије станиште није у складу са фолклорном представом. Он подсећа на заштитника кукуруза: „у оном зеленом фишеку од лишћа, где обично стоји клип кукуруза, стоји човечић и игра у месту. Очи му ситне као у врапца, руке и ноге мајушне, само брада велика скоро колико цео он.“ Он је као добри дух њиве на којој живи, њен заштитник, житни демон („У којим се кукурузима ја настаним, расту као из воде. Зато су и ови тако добри.“). У складу са том функцијом изграђен је његов лик добротвора, који помаже дечаку који на тој њиви чува стадо („А и тебе сам заволео јер знам да си добро дете. Чуваћу те увек, док овде будеш козе напасао.“).

Лик патуљака као добрих демона шуме, саосећајних и милостивих према свим живим бићима развила је ауторка и у бајци *Ћћи вилиној коњица*. У њој су они представљени као заштитници главне јунакиње који журе да јаве њеном оцу вест о несрећи која је задесила јунакињу. Они су и индиректни помагачи који играју важну улогу у јунакињином оживљавању.

²⁷¹ Предање о Тамном вилајету забележио је Вук у *Рјечнику* под одредницом Тама: „Кад се врате из таме на свијет, а то оно све било драго камење.“ (Вук, *Српски рјечник*, стр. 730)

Прича *Орашчићи-палчићи* слика колективни лик патуљака чије је станиште орахов плод²⁷². Ови патуљци су настани у љускама од ораха и моле пастире да их ослободе тог оклопа. Пастири се испрва уплаше гласова који долазе из љуски („дојали су се да из ораха не изађу ђаволи или каква друга напаст“), што се може објаснити чињеницом да је народ орах доводио у везу са нечистим силама²⁷³. Пастири ипак раздијају љуске и из њих излазе „невина, смешна створења“. Један по један указује се „човечуљак мали као палац, огрнут зеленом доламицом“. Зелени огртач указује на везу палчића с природом, те и они подсећају на шумске духове. Када изађу из љуске, они се понашају весело и разиграно као деца („прво су се поиграли по трави, испресекавали се и испревертали преко главе“). У знак захвалности што су их ослободили из љуске, палчићи помажу у послу малим пастирима. Тим гестом наликују на захвалне помагаче из бајки.²⁷⁴

Орашчићи-палчићи оглашавају се веселом песмом, у којој објашњавају своје порекло. Вековима су живели под земљом, што је у складу с фолклорном представом. О томе како су доспели у земљу и како су се из ње створили у ораховом дрвету ауторка нуди објашњење у складу са поимањем традиционалног односа горњи – доњи свет, између којих нема препрека за

²⁷² Орах је познат у народу као сеновито дрвеће, те га стога ауторка користи као станиште својих изворно демонских јунака.

²⁷³ В. одредницу Орах, у: С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија*, стр. 408.

²⁷⁴ По свом појавном облику, карактеру и функцији орашчићи-палчићи наликују Домаћима из *Шуме Ситриборове* Иване Брлић Мажуранић. Домаћи су „мужићи од једва по лакта. На њима кожуси, капице и опанчићи црвени као пламенови, коса и брада сиви као пепео, а очи жарке као живи угљен.“ Излазак из свог станишта, ватре, они прате бурним весељем: „Како излазе, тако се смију и вриште, пребацују се по огњишту, цикћу од весеља и хватају се у коло.“ Домаћи су мали добри кућни дуси који фигурирају као помагачи јунаку бајке, мајци (помажу јој да се избори са неправдама које јој наноси снаха гуја).

јунаково кретање: „Земљотрес је прогут’о/ наш малени град,/ наша села и шуме/ и наш цветни сад. (...) Кроз стабло смо ораха/ стазе прокопали,/ и до плода допрли/ јер смо тако мали.“

У визуелном представљању патуљака ауторка користи формулацију народне загонетке, истина, са другачијом одгонетком:

„...мало пастирче (...) узе први орах који му дође под руку и разби га каменом. (...)

Зачас је цела торба ораха била разбијена и изашло из ње читаво коло орашчића-палчића.“

(Орашчићи-палчићи)

„Родоњица дрдоњица

у дрвеном кожухчету.

(Орах)²⁷⁵

„... а из њега искочи човечуљак мали као палац, огрнут зеленом доламицом...“

(Орашчићи-палчићи)

„Седи Ђуко на гранчици, у црвеној кабаници,
више вреди кабаница, него Ђуко и гранчица.

(Каранфил)²⁷⁶

„... у оном зеленом фишеку од лишћа, где обично стоји клип кукуруза, стоји човечић (...). Очи су му ситне као у врапца, руке и ноге мајушне, само брада велика и скоро колико он цео.“

(Пайуљак Кукурузовић)

„Зелен зеко на коњу зеленку

зелена му капа до појаса.

(Жир)²⁷⁷

²⁷⁵ Снежана Самарџија, прир., *Српске народне зајонейке*, антологија, Гутенбергова галаксија, Београд, 1995, стр. 74.

²⁷⁶ *Истио*, стр. 104.

²⁷⁷ *Истио*, стр. 81.

Из наведеног се закључује да су описи патуљака у бајци Десанке Максимовић и загонетних предмета структурирани по сличном принципу: у њима се наводе доминантне визуелне особине јунака (излазе из ораха, огрнути зеленом доламом, станиште им је зелени фишек), односно типичне особине предмета о којем се загонета (орах – у дрвеном кожухчету, каранфил – у црвеној кабаници, жир – са зеленом капом).

Приказивање патуљака у поменутих бајкама је у границама традиционалне представе о патуљцима као житељима земље и тла. Традиција их приказује у стереотипним оквирима: брадати, типски обучени, стари, малог раста. Упућени су у тајне које не поседују друга бића. Отуда могу бити водичи и саветници. Приписују им се чаробне моћи као духовима или демонима.²⁷⁸ Народна свест везивала их је за свет шуме или подземља. И радња поменутих ауторских бајки дешава се у шуми. У бајкама Десанке Максимовић (*Патуљак Кукурзовић*, *Патуљкова тајна*, *Орашчићи-јалчићи*, *Кћи вилиној коњици*) патуљци су нека врста добрих духова поља и шума, што није у складу са њиховим ликом у народним бајкама, али одговара представи о патуљцима у ауторским бајкама²⁷⁹. Реч је о измењеној карактеризацији јунака, поступку иначе својственом ауторској бајци. Фолклорној представи ближи су патуљци у бајци *Три патуљка*. У њој они имају функцију јунаковог противника и чувара рудног блага.

Прича *Слав воденог духа* почива на анимизму. Њен јунак је дух воде, у народу познат као водењак. О њему постоји дуалистичко веровање. С једне стране, он је зао дух који борави у води и утапа људе, те асоцира на ђавола. По другом веровању,

²⁷⁸ V. odrednicu Patuljak, A. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, str. 674.

²⁷⁹ „Патуљци се у ауторској бајци појављују углавном у два основна вида: они су бића *подземног света*, творци златних градова и сакупљачи подземних блага, и бића *надземне већтације*: шумски демони (варијанта словенског *лесника*), духови дрвећа или житни демони.“ З. Опачић, *Поешика бајке Гроздана Олујић*, Учитељски факултет, Београд, 2011, стр. 271.

он је домаћин и заштитник воденог простора. У веровањима Источних Словена водени дух је „осмишљен као домаћин воде, риба и животиња које тамо живе“²⁸⁰. Веровања га приказују у антропоморфном облику (у лику старца, одраслог мушкарца, маленог дечака), или као невидљивог духа. Станишта воденог духа су дубоке воде, вирови, ушћа река. Човеку се водени дух указује на обали: крај воденица, на камењу, на сплавовима.

Дух из поменутог приче припада свету чудесног и поседује изразито позитивне особине. Нема фиксирану физиономију (што је у складу са народном представом о бестелесности и променљивости натприродне силе²⁸¹), али је ауторском маштом сликовито представљен као житељ потока који мења боју тела у зависности од расположења. Ова његова способност могла би бити лаицизирана интерпретација природне законитости да се боја воде мења у зависности од боје околине и годишњих доба. Лик воденог духа је персонифициран и поседује карактеристике позитивног јунака: „био је весељак и доброг срца“, „живео је слободно као и сви духови, скакутао с камена на камен, пливао и играо се са речним животињама“. Чак је поседовао и човечије слабости: „једина му је брига била да га не ухвати сунчаница“. Будући да припада свету добра, одлучио је да сагради сплав и њиме превози становнике шуме, чинећи тиме добро дело и увесељавајући их. Очито да је ауторка у грађењу лика свог јунака посегнула за старим веровањем у позитиван аспект демона – заштитника и добротинитеља. При томе се фокусира на сликање интеракције јунака са споредним ликовима бајке чиме позитивност његовог карактера долази до изражаја. Пошто је био „веселак и доброг срца“, превозио је забадава све путнике који би му се обратили: старог рака и његово

²⁸⁰ С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија*, одредница Водењак, стр. 92.

²⁸¹ *Истио*, в. одредницу Нечиста сила, стр. 384.

троје деце, жабу и њене жабице, мрава који се давио, патку и њено паче, два пужа, једно пиле, једног гуштера и „три нове жабе“. Својим сплавом чинио је свеопште добро, усређујући нарочито младунце (жабице је повезао до тетке, која их „у госте зове/ да у њеној бари лове“; на свој сплав је примио паче, „да не плаче“). Очито да су у овој бајци лиризам и поетичност однели превагу над елементом чудесног.

Прича *Уклеџа и њица* садржи мотив метаморфозе, познат и усменој прози. Овде је он заступљен у виду уклете, зачаране птице. Фабула почиње увођењем зачараног предмета, старе ветрењаче, који се у току радње враћа у свој првобитни (птичји) облик посредством јунака спасиоца, путника-намерника. Да би то учинио, путник мора да нађе чаробни предмет – перо уклете птице, које јој је отргао ветар Реткодув и тако је зачарао. Перо се овде јавља као чаробно средство које се стиче посредством помагача путника (у бајкама функција XIV, одредба – *стицање, добијање чаробног средства*. 9. *Разна лица сама се стављају јунаку на располажање*). Тако путник нуди јунаку, тј. старој ветрењачи своју услугу.

Ветар Реткодув, који овде фигурира као чаробњак, представљен је као мех, што асоцира на мит о Еолу: „Као огромна мешина, провидна и пуна ваздуха, спавао је у полумраку глуви ветар.“ По словенским веровањима, ветрови бораве на скривеним, тајанственим местима, као што је пећина ветра у овој причи: „Свуд око њега дрхтала је паучина, коју су толико векова пауци испредали сматрајући га сигурно за покојника. Много мртвих мува и других дуба, сламки и сувих листова стајало је уплетено у те паукове мреже.“ Он борави свој хиљадугодишњи сан у уклетом амбијенту пећине, чију хтонску слику употпуњује приказ три сува дрвета која стоје пред њом: „Пред пећином реткодува/ три дрвета стоје сува:/ једно клен,/ друго дрен,/ треће црн/ згурен трн./ Нити листа, нити цвета,/ већ хиљаду дугих лета.“ Очито да је у овој бајци ветар представљен као хтонска сила, што је у складу

са народном представом. Путник-намерник проналази перо и уклања чаролију с птице, чиме је повраћена равнотежа (функција XIX, одредба – *ошкљање невоље или недосйай-ка*. 8. *Са зачараној се скидају чини*.) У бајци није мотивисано зачаравање/метаморфоза птице, а путникова помоћ у скидању чини мотивисана је његовом добротом и жељом да помогне у несрећи.

Само именовање јунака (Реткодув, орашчићи-палчићи) је у функцији његове карактеризације. Овај поступак је својствен и усменој прози, у којој се није сматрало потребним „да се у приповеткама развија опис јунака или да се потанко саопштавају и коментаришу његова својства, поступци и побуде“²⁸².

Зачарани јунак се јавља и у бајци *Маца Преља*. На самом почетку бајке дато је објашњење зашто је девојчица претворена у мачку. Јунакиња у животињском облику објашњава свом шумском пријатељу зецу да је тиме кажњена за морални прекршај, непослушност: „Мој зече, ја сам ти некад била девојчица и живела у овој истој кући са својим дедом, старим шумарем. Била сам непослушна и немирна, нисам волела ни да предем ни да ткам. (...) Једном сам тако, из дечје обести, срушила кућу патуљцима мислећи да су је нека деца, у игри, направила. (...) Зато се они наљуते на мене и претворе ме у мацу те тако морам сад целог живота радити управо оно што сам као девојчица избегавала.“ На овом месту уочљива је спона са предањем. Човеково нарушавање моралних норми у предањима резултира кажњавањем у виду метаморфозе. Претворен у животињу (кукавицу, мечку, кртицу), човек не може да поврати првобитно обличје. У бајци Десанке Максимовић јунакиња ће повратити људски облик након што се буде морално променила. Реверзибилна метаморфоза својствена је бајкама, мада се у њима другачије мотивише.

²⁸² С. Самарџија, „О структури усмених прозних облика“, *Народне приповешке*, антологија, стр. 176.

Прича о размаженој царици у својој структури носи поступке и мотиве који подсећају на усмену бајку. Њен главни јунак „млади цар“ је живео у „далекој некој земљи“ (делокализација). Оличење је врлине, због чега је био омиљен међу људима и животињама. Своју племенитост показао је на делу када је помогао пчелама, мравима и птицама, због чега му сви узвраћају обећањем да ће му се наћи у невољи. Тако ће они постати његови захвални помоћници.

Када је дорастао за женидбу, „великаши га ожене“ (уговорена женидба, мотив из народне традиције) краљевом кћери из суседне земље. Реч је о егзогамном браку са једином њему достојном девојком – високог порекла и изузетне лепоте („најлепша девојка у десет околних земаља“). Царевић бива испрва срећан због своје женидбе. Но, убрзо је његову срећу помутило откриће да је нова царица „врло охола због своје лепоте и врло размажена“. Заплет бајке је грађен на мотиву постављања три нерешива задатка јунаку (функција XXV, *Јунаку се задаје тежак задатак*, одредба – *тешки задатак*), за чије је решавање неопходно присуство захвалног помоћника. Задавање тешких задатака јунаку да би дошао до девојке јавља се у бајкама, као и у епским песмама о женидби јунака и интернационалног је порекла. „Задатке обично задаје будући таст просцу, а може их поставити и сама принцеза. У таквој ситуацији девојка може да се постави једнако непријатељски према будућем младожењи или да му помаже издајући оца.“²⁸³ Овде се јавља одступање од жанровског образа, односно ауторска слобода у његовој интерпретацији: млади цар није просац већ муж размажене принцезе, те њега не проверава таст да би обезбедио својој кћери најбољег могућег мужа (то је онај који ће издржати све провере), већ га куша жена вођена сопственом хировитом ћуди. Размажена царица се јавља у улози јунаковог противника тиме што му

²⁸³ Драгана Антонијевић, *Значење српских бајки*, САНУ, Београд, 1991, стр. 46.

поставља тешке задатке.²⁸⁴ Ако је царевић персонификација добра, царица је оличење зла у виду људске размажености, незаситости. У њеном лику лепота се показала као празна, несврховита. Тиме је ауторка, без дидактизирања, у бајку уткала поруку да је лепота безвредна ако није праћена моралним и умним вредностима.

Јунак ипак издржава све провере уз помоћ захвалних помоћника²⁸⁵: пчеле прикупе мирис нарциса да се царица купа у њему безброј пута у току дана, птице прикупе капи росе у којима се царица купала седам дана, мрави прикупе јагоде из целе земље да би се царица месец дана купала у њиховом соку. Цар стрепи шта ће ново измислити размажена царица, желећи понекад да је „какав чаробник учини мање лепом, да јој продужи нос, или смањи очи, или нагрди лице“. Тек када би изгубила своју лепоту, он би јој се могао одупрети.

Нови заплет настаје царичиним постављањем три нова нерешива захтева („усред лета пожелеле да се ињем и снегом умива“; „изненада јој се опет прохте једног дана постеља од ружиног листа и да се сва земља поспе ружама“; „она опет једном затражи од цара да јој од вилине косице начини хаљину и постељу“). Захвални помоћници и овога пута ступају на сцену и у три наврата кажњавају царицу: пчеле јој изуједају лице, мрави га унаказе, а птице ожаре копривом. Њихова освета је мотивисана љубављу према племенитом пријатељу, који пати због захтева своје обесне жене. Након овог кажњавања (функција XXX, *Нейријашељ дива кажњен*,

²⁸⁴ Лице са оваквом функцијом Проп именује *йроштивником* или *шйе-шйочиним*. „Његова је улога да наруши мир срећне породице, да изазове неку несрећу, да нанесе штету, да нашкоди“. (Проп, *Морфологија бајке*, стр. 36). Наношењем штете у бајци отпочиње заплет, због чега Проп ову функцију сматра нарочито важном.

²⁸⁵ Делокруг *йомоћника* је карактеристичан за бајку. Поред осталог, обухвата „решавање тешких задатака“ (Проп, *Морфологија бајке*, стр. 87). Делокруг се може разложити на три захвалне животиње, што је управо овде случај.

одредба – *кажњавање*), царици више није пало на ум да мучи цара. Срећан крај приче је у виду преображаја јунакиње у позитивну личност, супругу морално достојну племенитог цара („Постала је исто толико скромна колико је он био племенит и живели су отада потпуно срећно.“). Овде се читује још једно својство ауторске бајке – морално преображавање лика (у усменој бајци лик је или изразито позитиван или изразито негативан, увек једнодимензионалан). Тако се царица од лика који наноси штету преображава у, условно речено, царевог помагача. Оваквом трансформацијом царичиног лика успоставља се двострука хармонија у завршници бајке: срећан наставак брачног живота и коначно остварење хармоније између краљичине спољашње лепоте и етичности њеног карактера²⁸⁶. Процес унутрашње трансформације текао је у складу са спољашњом лепотом јунакиње.

Ако се погледа композиција бајке, нарочито њена јака места, може се уочити сличност са принципом грађења усмених баки. У ту сврху биће наведени почетак и крај приче, тј. уводна и финална формула. Иницијална формула је иначе важан структурни елемент бајке, „који не само да носи ознаку жанра, него најављује основне сижејне јединице (јунака, простор, време, приповедача), упућује на мотиве, па и сложеност композиционе организације.“²⁸⁷ Тако почетак типа: „У далекој некој земљи живео је млади цар. Није се знало је ли лепши или племенитији и зато га је цео свет волео“, наговештава фавбу у вези са племенитошћу као доминантном цртом јунака, која ће на неки начин бити стављена на пробу. Након низа епизода у којима је његова племенитост стављана на пробу (двоструки заплет), она ипак односи победу, што резултира срећним завршетком бајке. Завршетком у знаку тријумфа

²⁸⁶ Склад између физичког изгледа и поступака често је својство женских ликова у усменој бајци.

²⁸⁷ С. Самарџија, „О структури усмених прозних облика“, *Народне приповешке*, антологија, стр. 182.

добра прича се и формално уклапа у жанр бајке за који важи да „финална формула успоставља целовитост приповедног процеса, потврђује својства жанра.“²⁸⁸ Сама прича је компонована из три паралелна сегмента са по три епизоде. Први сегмент: цар стиче захвалне помоћнике (пчеле, мраве, птице); други сегмент: царица му поставља три нерешива задатка, које место њега решавају помоћници (пчеле, птице, мрави); трећи сегмент: царица поставља три нова задатка, које решавају исти помоћници (пчеле, мрави, птице), али овога пута на њену штету (заплет-обрт). Они се и тада показују као цареви помоћници, јер му свесним неизвршавањем постављених задатака помажу да обузда ђуд хировите царице.

Приповедање у трећем лицу, типично за бајке, завршава се приповедачевим обраћањем читаоцима, одн. позивањем на њихово искуство: „Каква је царица после овога изгледала деца добро знају, јер често с копривама имају посла.“ Овај приповедни поступак је у функцији представљања догађаја као могућег, стварног, искуственог. Приповедач настоји да увери читаоца у истинитост исприповеданог, што је у складу са обрасцем народног жанра али и дидактиком дела намењеног младом читаоцу.

Десанка Максимовић има само неколико прича са аутентичним фантастичним мотивом. Реч је о причама *Срце лушке сјаваљке*, *Чудновати догађај у продавници ијрачака* и *Лушка, њајац и мачак* (све из збирке *Срце лушке сјаваљке*, 1933), у којима је Ново Вуковић уочио колодијевски тип фантастике²⁸⁹. По тематици, јунацима и слици света ове приче су међу оним ауторкиним остварењима која немају додира са усменом бајком.

У приповеци *Срце лушке сјаваљке* фантастичан догађај огледа се у испољавању нетипичне особине предмета, лутке.

²⁸⁸ Исто, стр. 182.

²⁸⁹ В. у: Ново Вуковић, *Иза јраница мојућеи*, стр. 110.

Након што ју је девојчица случајно испустила, лутка се разбила и на њеном срцу се отворио „округао мали прозорчић“. Девојчица је гледала у њега док су се у њему смењивале разне слике као у калейдоскопу („као да је у луткином срцу била нека покретна позорница“). Свет који се отвара пред јунакињом је наглашено иреалан, што је у причи недвосмислено, за разлику од усмене бајке у којој нема строге дистинкције између реалног и иреалног. Сlike које се смењују пред девојчицом, ситуиране у прозорчићу на луткином срцу, припадају свету фантастике: школа у којој су ђаци мали пајаци, тркалиште на коме се тркају скакавци, соба у којој седе лутке за столом и разговарају. Фантастична прича подразумева јунаков улазак у фантастични свет, најчешће уз помоћ водича. У овој причи не долази до јунаковог уласка у натприродну раван, што је у складу са рационалистичком концепцијом прозног света ауторке.

Колодијевски тип фантастике среће се и у причи *Чудновати догађаји у њродавници ишрачака*, где лутке оживљавају да би се придружиле деци која се на брегу грудвају. У причи *Лушкар, њајак и мачак* оживљене лутке реше да побегну од богате и размажене сиромашној деци, која су им се искрено радовала. Оживљене лутке у овим причама стичу самосталност и способност да одлучују, коју оне користе ангажујући се на страни добра. Десанка Максимовић није шире развијала фантастичан мотив (нпр. додавањем епизода), свела га је на један догађај.

Бајка *Цар ишрачака* такође припада колодијевском типу чудесног. Мотив играчке која оживи и креће у авантуре присутан је у стваралаштву више аутора за децу: Карло Колоди, *Пинокио*; Алексеј Толстој, *Буратино*; Славко Јаневски, *Шекрена њриказна*. У бајци Десанке Максимовић насликана је чудесна земља – „домовина играчака“. Уређена је по хијерархијском обрасцу типичном за бајке: на њеном челу је цар, иначе пајак. Цар одлази у шетњу са својом пратњом, док у дворцу остаје да га чека његова царица, „најлепша лутка на

свету“. Његов народ чине „све саме лутке и пајаци“. Својство њихових кућа је да се могу покренути навијањем, јер су постављене на точковима. Тако је цар-пајац са својим покретним дворцем и свитом доспео у стварни свет, у коме га је угледао путник једне ноћи док је ишао пољем. Мирољубиви цар га је повео у своје царство, уз услов да никоме не прича како се до њега долази, јер би сва деца похрлила тамо и поробила све играчке. Путник је, уз царев допуст, понео неколико играчака својој деци, што је залог истинитости приче о постојању царства играчака. Само је приповедачу поверио где се та земља налази, чиме се двоструко потврђује аутентичност исприповеданог („Мени је само то једном поверио, али ме је молио да не одам тајну, па не смем да вам је кажем.“)

Земља играчака се територијално граничи са светом из кога путник потиче („После овога га је неки пајац отпратио на путујућој кућици до границе.“). Будући да су просторно тик један уз други, предмети из реалног света имају своје супституте у царству играчака: „Пољем су пасла стада начињена од метала или сукна. Свици су били налик на сићушне цепне лампе. Дрвеће је исто тако било вештачко, изрезано од хартије као у позоришту. Птице су се чуле у лету као да круже аероплани. Жежеве су представљала мала клупка начичкана чиодама. Трава је долином била сва од свиле и конца а будице шарене ђинђуве. Планину су приказивале гомиле железа или креча. На самом небу у домовини играчака светлеле су вештачке звезде изрезане од сребра, бисера и злата.“ У овој бајци имагинарни свет поседује уређеност и логику реалног света.

Први сусрет у ноћи са покретном кућом цара-пајца изазива у путнику сујеверје („Не носе је ваљда, ђаволи“), у складу са народним веровањем да је ноћ доба када царују нечисте силе. Ипак, свет играчака и његови становници су наглашено мирољубиви, што је у складу са дечјим представама о њима.

Увођењем фантастике колодијевског типа на самом почетку писања за децу, Десанка Максимовић је препозната

као „претходник модерне дечје поезије, чије је једно од основних обележја анимирање света ствари и приписивање том свету антропоморфних црта и особина.“²⁹⁰

Грличина тужбалица је жанровски блиска причи о животињама. Поседује основне црте тог жанра: животиње говоре и понашају се као људи. У њој нема „фантастичних представа и чудесних ситуација“²⁹¹ (ако се изузме дар говора који поседују птице), попут оних у бајкама. С друге стране, већ у наслову приче поменута је врста обредне песме – тужбалица.

Из прозног увода сазнајемо да је *Грличина тужбалица* у основи прича о пријатељству између грлице, сетне и повучене песник-птице, и мале веселе сенице. Реч је о пријатељству опозитних природа, грлице – најосетљивије међу шумским птицама, занесењака и сањара по природи и сенице – практичара и вође „у обичним животним стварима“. Животна истина о недопуњавању различитости изречена је у ауторским коментарима: „Тако то обично бива: сетна створења, повучена у себе, нађу пријатеље међу живахним и радосним створовима. (...) Тако су једна другу допуњавале и помагале једна другој да разумеју и заволе живот.“

Њихово искрено и дубоко пријатељство прекинуто је смрћу сенице, која се „у својој отворености замери најстаријем копцу у шуми и он је у љутини растргне“. Три дана је грлица у осами патила, а четвртог се огласила својом исповедном тужбалицом. Грличина исповест има елементе народне тужбалице: стихови садрже похвалу покојника и жаљење за њиме. И форма ове тужбалице наликује народном обрасцу: после сваког дугог стиха следи припев. Припев

²⁹⁰ М. Пражић, *Игра као слобода*, стр. 106. Фуснота на истој страни: „Појам ‘дечја песма’ (‘дечја поезија’) ми прихватамо у значењу које је одредио Милован Данојлић у есеју ‘Ка стварном разумевању дечје песме’, ЛМС, СХХХХХ, књ. 392, 1963, 117–128.“

²⁹¹ Видо Латковић, *Народна књижевност, I*, Научна књига, Београд, 1991, стр. 77.

(„Зашто су те убили?“) се понавља, варира, задржавајући основни смисао, чиме „даје наглашени израз болу“²⁹². По образцу народне тужбалице, и овде онај који тужи (грлица) разговара са драгим покојником (сеницом):

Сенице, безазлена сенице, волела си као и
копци шуму.

Зашто су те убили?
Волела си небо и сунце као и орлови.
Зашто су те убили?

Дуги стихови дирљиво, у виду похвале, описују покојну сеницу: њену безазленост, заљубљеност у небеске ширине и сунце, посебност њене песме. Њима се шаље порука о неправди и губитку који је нанесен грлици убиством њеног пријатеља:

И копци имају пријатеље и воле их.
Зашто су мени моју пријатељицу отели?
И копце боли срце за њиховим пријатељима.
Зашто су мене ожалостили?

Иако метрички дужег стиха од усменог жанра, грличина тужбалица има препознатљив народни мелодијски образац: тужан, отегнут и једноличан. У овом делу ауторкин поступак мешања жанрова преплиће причу о животињама са лирском обредном песмом. Нарација, причање догађаја развијено у прозном делу, прекинуто је доминирајуће лирским стиховима. Прозна динамика и лирска статика преплићу се у редовима ове интержанровске приче. У њој грлица постаје оличење верности и оданости. Ова симболика је у складу са њеним карактеристикама у народној представи где се јавља као чиста, света птица, оваплоћење добра и кроткости.

Ако се говори о психичком продубљивању ликова, давно је уочено да су јунаци бајке „потпуно једнодимензионални“, што значи да за фабулу не игра битну улогу описивање

²⁹² В. Латковић, *истио*, стр. 166.

њиховог унутарњег проживљавања. Јунаци приче о животињама су пластичније приказани и „психолошки једноставно изнијансирани“²⁹³. У складу с тим начелом у овој причи је насликан портрет нежне и осећајне грлице, који је контрастиран насилним и агресивним грабљивицама, овде оличеним у копцу и његовим слугама јастребовима. Композиција приче је једноставна, са јаким узрочно-последичним везама сегмената (грлица и сеница другују, кобац убија сеницу, грлица тугује за њом, кобац нареди јастребовима да је растргну, они се сажале на њу и поштеде јој живот). Тиме се разликује од основног модела приче о животињама са већим бројем епизода, које се надовезују у ланац „занимљивих и често духовитих догодовштина“²⁹⁴. За разлику од већине прича о животињама ова има мањи број актера. Они се, по аналогiji са усменом творевином, налазе у јасно дефинисаним односима: пријатељства (грлица – сеница; кобац – јастребови) и антагонизма (грлица – кобац). Тако се у овој ауторској творевини поновио мотив који поседују народне приче о животињама: доминација јачег која влада у природи. Као што је поменуто, и овде су животињски јунаци носиоци типских особина, али оне немају алегоријско значење, као у басни. Самим тим и поента је изостала.

Мотив метаморфозе јунака обрађивала је ауторка у више наврата, по принципу сличности са народном или ауторском бајком. У *Бајци о лабуду* се уочава мотив метаморфозе јунака који је на сличан начин обрадио Андерсен у својој бајци *Ружно ђаче* („то више није било незграпно, сиво и ружно паче, него прави правцати лабуд“). Такође, и Андерсенова и бајка

²⁹³ С. Самарџија, „О структури усмених прозних облика“, *Народне приповејке*, антологија, стр. 177.

²⁹⁴ С. Самарџија, „Особености народне басне и приче о животињама“, *Народне басне и приче о животињама*, антологија, Гутенбергова галаксија, Београд, 2002, стр. 23.

Десанке Максимовић развијају исту идеју комплексног, целовитог преображаја: из трагичног јунака у срећног. Мотивација јунакове несреће је у обема иста: он је окренут себи, свом реалном извору патње и реалним животним проблемима.

Бајка о лабуду је композиционо једноставна, без дигресија, концентрисана на главни догађај. Има само два актера: Снежану, краљицу зиме, и црну птицу. У основи приче су контрасти који се огледају у боји и расположењу актера. Снежана је сва у белом („На ножицама је имала ципеле од сребра, била је огрнута белим плаштом попрсканим снежним звездама, на глави је носила ледену круну...“) и одише животном радошћу („голишава се ваљала по сметовима, лоптала се по цео дан са пахулицама“). Црна птица је контрастно постављена у односу на амбијент, и стога дубоко несрећна („тужно оборене главе“, „плови лагано“). Након што јој је птица поверила узрок своје туге („Све је око мене бело: и дрвеће, и небо, и звери, и ти, мала краљице; само сам ја од ноћи црња. Зато ме мори туга.“), Снежана је замолила Сребрну Звезду, „мајку свих пахулица“, да својим пахулицама птици побели перје. Јунак добија нов изглед (функција XXIX, *Јунак добија нов изглед*, одредба – *преображавање*) помоћниковим непосредним чаробним деловањем. Нов изглед је, по законитостима бајке, „необично леп“.²⁹⁵ Сребрна Звезда је услишила Снежанину молбу и ујутру је водом пловио „бели лабуд, први лабуд на свету“. Крај је у духу етиолошког предања о настанку првог лабуда.

Психолошки портрет јунака који испод незграпне спољашњости крије духовно и умно богатство увео је још Андерсен у своју бајку. Он је присутан и у бајци Десанке Максимовић. Несрећна судбина, унутрашњи немир испољавају се у понашању јунака: туга и усамљеност уочавају се из његовог погледа и начина кретања по води. Боја као манифестација различитости овде је у функцији неписаних друштвених

²⁹⁵ В. Проп, *Морфологија бајке*, стр. 69.

норми о изолацији другачијих јединки. Успешан физички и емотивни преображај јунака доноси срећан завршетак, типичан за бајку.

Мотив преображаја доје птице има свој антички корелат у миту о врани/гаврану. Преображај вроне је текао у супротном смеру од лабудове трансформације. По миту, врана је испрва била бела, али је по казни постала црна (казнио ју је Аполон због неверства у служби). Тако је у овој бајци из сижеа мита о врани асоциран мотив промене доје птице.

Може се закључити да *Бајка о лабуду* има неколико мената својствених усменој бајци: преображај/метаморфозу јунака (овде посредством помоћника Сребрне звезде); карактеристичан почетак без одреднице времена и места („Живела на врху планине мала Снежана, краљица зиме“); срећну завршницу. У погледу портретисања самог јунака на ауторку бајке подстицајније је деловала Андерсенова бајка.

Бајка *Ако је вероваши мојој даки* састоји се из два дела. Отвара се причом о Доброј Вили, царици оличењу доброте. Виле су у традицији познате као митска бића која могу бити и пријатељи људи. Јунакиња бајке има чудесну моћ да „сваког свог непослушног поданика (да) претвори часом у камен, у цвет, у звер“. То је ретко чинила, у складу са епитетом који је носила. Имала је и моћ, коју по митолошким представама поседују виле облакиње, да предводи кишне облаке („када би требало да падне киша у њеној царевини, одлазила је под облаке да је доведе“). Пошто је својом владавином увесељавала поданике, била је омиљена код свих, изузев код суседног цара, Злог Вилењака („Једино ју је мрзео суседни цар, Зли Вилењак. Кад год је могао да јој што напакости, он је то без милости чинио.“). Након што његову просидбу одбије миљеница Добре Виле, он јој објављује рат (функција VIII, одредба – *наношење штеће*, 19. *Прошљивник објављује рат*). Суседни цар објављује рат). Тиме настаје заплет који се заснива на сукобу добра и зла, у коме зло надјачава добро (Зли Вилењак је имао бројнију и јачу војску) и добро је принуђено да се

повуче на неодређено време. Наиме, Добра Вила је искористила моћ зачаравања својих поданика да би их тако спасла од Злог Вилењака. Цело краљевство тоне у зачарани сан уз њено обећање да ће их „једног дана (...) опет, можда, повратити у живот из кога сад одлазите“.

Мотив о девојци која је пала у стогодишњи сан постоји у европској народној бајци. Касније га је обрадио Перо у *Усиаваној лейошници* и браћа Грим у *Трновој Ружици* (*Трноружица*). У њиховим бајкама за принцезу и читаво царство време је било заустављено, баш као у бајци Десанке Максимовић. Заједничко свим бајкама је да магију зачаравања и заустављања свих процеса обавља добра вила. Код Пероа и браће Грим она прориче да ће јунакињу из стогодишњег сна пољупцем пробудити онај који буде имао довољно љубави, односно принц. У бајкама страних аутора реч је о мотиву стогодишњег сна, а код Десанке Максимовић на њега се надовезује мотив метаморфозе.

Други део бајке, који развија мотив метаморфозе свих становника царевине, садржи етиолошке моменте у виду објашњења о настанку појединих биљних врста. „Дивна црвена ружа, прва на свету“ настала је од зачаране Руменке, лепотице која је била омиљена сестричина Добре Виле. Због лепоте у њу се заљубио Зли Вилењак, кога је одбила и тиме навукла његову мржњу и рат. „Зелен дршљан, први дршљан на свету“ настао је од вилењака Сиротана, чији је портрет дат у складу с биљком у коју ће се претворити: „пузао се вечно на дрвеће, пентрао уз високе стене, без икаквих лествица се пео на кров двора“. „Бели локвањ, први локвањ на свету“ настао је од Бродара, вилењака који је увек радо возио Добру Вилу по језеру. Од Светлана, њеног гласника, који је „једини, поред ње, могао да дође близу Сунца, а да не сагори, и да га гледа у очи, а да не ослепи“, настао је „сунцокрет, први на свету“. Очито да су фитоними настали на основу имена и одлика јунака. Своје војнике, на њихову молбу, вила је претворила у дрвље и камење.

Ова прича, настала прожимањем елемената бајке и етиолошког предања, садржи и мотив поштовања моралног кодекса који се среће и у свету епике (нпр. *Кнежева вечера, Како се крсно име служи*). Епски кодекс гостољубља налаже да се домаћин госту обрати стојећи и да му укаже част стављајући га са своје десне стране. Све ће то учинити и Добра Вила када Зли Вилењак дође да проси њену сестричину („устала је мало са свог престола, иако то царице не чине, и замолила га да седне с десне стране до ње“).

Бајка о шрешињи је прича о оцу трговцу који са пута из Јапана доноси поклоне за своје три кћери, испунивши им тиме жеље. Прва кћи је пожелела „везену свилену хаљину“, друга лепезу, а најмлађа „цвет који му се у тој далекој земљи учини најлепши“.

Паралелу оваквом уводу налазимо у бајци *Лейошиици и звер*²⁹⁶. Она садржи сличне мотиве: отац-трговац има три кћери (типична почетна ситуација бајке представља набрајање чланова породице); најмлађа се издваја лепотом и скромношћу; отац креће на пут ради трговине (функција I, *Један од чланова породице удава се из куће*, одредба – *удававање*); обећава ћеркама да ће им донети поклоне; старије сестре траже скупоцене ствари, а најмлађа само један цвет.

Након уводних подударности у даљем фабуларном току долази до разилажења. У *Лейошиици и звери* цвет је дар који иницира авантуре, даје импулс радњи, а потом нестаје из наративног тока. У *Бајци о шрешињи* запажа се промењено наративно тежиште – сам дар постаје примаран у склопу приповетке. Отац стиже у Јапан у доба цветања трешње. Задивљен лепотом трешњиног цвета жели да га понесе најмлађој кћери на дар. Јапански цар приређује свечаност трешњиног цвета и том приликом дарује присутне госте. Цар (функција дариваоца) припадницима свог народа дарује јапански огртач,

²⁹⁶ Шарл Перо, *Бајке старијих времена*, Свјетлост, Сарајево, 1974, стр. 65.

свилене рупце са извезеним трешњиним цветом, некога дрвеном кутијицом тог светог дрвета. Странце, међу којима је трговац, дарује трешњиним коштицама. У том гесту је скривена царева жеља да се дрво трешње прошири по целом свету. Када дарује трговца коштицама, цар му каже да их у својој земљи засади како би из њих изникли румени вртови:

Када дођеш дому,
ти их засади,
нићи ће ти вртови
мирисни, млади.

Нићи ће трешње
руменог грања,
ако кћер имаш,
ту ће да сања.

Након примања дара трговац се враћа кући, у свакидашње стање. Дочекују га три кћери, што представља ситуацију с почетка приче. Овде се активира мотив чест у бајкама: најмлађи царев син је увек позитиван, док су његова старија браћа завидљива, пакосна и љубоморна. У *Бајци о трешњи* две старије сестре обезвређују поклон који је добила најмлађа („...обдарене оним што су желеле са сажаљењем погледаше своју најмлађу сестру којој отац пружи шаку коштица говорећи да је у њој затворено најлепше цвеће које је у животу видео“). Чак је и она заплакала на то. На овом месту долази до неочекиваног обрта: најмање вредан поклон постаје највреднији. Наиме, на пролеће, када су коштице израсле у младо дрво које је први пут процветало, сви су били изненађени лепотом трешњевог цвета. У томе се препознаје мотив преображаја, чест у бајкама, али у овој трансформацији нема ничег чудесног, него је реч о природном процесу (неугледне коштице постају прелепи цветови). Тиме се сасвим остварила девојчина жеља с почетка приче и царско пророчанство: „Када међутим следећег пролећа трешње никоше

и затим стадоше да цветају, нико није био срећнији од ње. Седела је, као што је то цар прорекао, у сенци свог дрвета и сањала о далекој земљи, домовини трешања“.

Хронотоп приче чини тобоже прецизна одредница („давно време када још трешње нису цветале по нашим крајевима“), која суштински не садржи егзактне податке о времену и месту дешавања радње, што представља познату одлику традиционалне бајке. Ако се узме у обзир податак из увода (да у време представљено у бајци „по нашим крајевима“ није било трешања), долази се до закључка да се ова прича развијене фабуле може свести на објашњење како се трешња проширила из матичне земље по свету. Од народних прозних жанрова ту функцију имају етиолошка предања.

Поједине приче из круга бајки Десанке Максимовић илуструју народне обичаје. *Срце лутке сјавалке* у уводу доноси објашњење обичаја материца, када мајке дарују децу: „Очи Материца Вида није могла никако да заспи. Пред очима су јој играле луткице, скакале лопте (...), лебдели луфтбалони (...). Никако није могла да погоди коју ће јој од ових играчака мама сутра поклонити.“ Сиже приче о животињама *Оцеви у шуми* заснива се на потрази старог вука да својој деци набави дарове за сутрашњи дан, којима ће се „одрешити“: „Стари вук је седео забринут у својој јазбини. Сутра су били Оцеви, а он још није набавио играчке, којима ће се одрешити својим малим вучићима. (...) Рано ујутру, (...) пробудише се вучићи и одмах отрчаше да вежу старог вука.“ У овој причи која доноси објашњење народног обичаја нема помена о типским особинама вука из усмене традиције. Прича *Божих сиромасих* доноси илустрацију божих обичаја. Овде није реч о сакралном аспекту празника, него о профаним обичајима који га прате. Да би и његова породица прославила „Бадње вече како је обичај“, сиромасу помажу шумске животиње (помоћници чији су поступци мотивисани добротом и жељом да

помогну): зец му дарује јелку, медвед му дарује мед, веверице орахе. Помагач вук долази му рано ујутро у кућу да буде полагајник, лисица доноси кокош да је испеку као печеницу, а јазавац доноси брашно да се умеси чесница у сирмаховој кући на Бадње вече. Хармонија коју остварују шумске животиње међусобно или у сагласности са људима у потпуности је потиснула њихове типске одлике и односе по којима су препознатљиви у фолклорној прози. Животињски свет у овим причама је поетизован, његов приказ је лишен природних законитости и борбе за опстанак који њиме владају. Тиме прича добија наглашено лирски тон, који је, иначе, карактеристичан у стваралаштву за децу са анималистичком темом у међуратном периоду.²⁹⁷ Наглашавање значаја и лепоте породичног живота у овим бајкама представља очигледно удаљавање од фолклорног предлошка. Тиме се ове ауторске бајке суштински одвајају од смисла и значења усменог жанра.

Хришћански елементи уочљиви су у причи *Просјак у децјем врџу* (збирка *Срце лујке сјаваљке*). Рефлекси хришћанске имажинације могу се наћи у делима појединих писаца за децу у периоду између два рата (И. Б. Мажуранић, В. Назора, Ј. Трухелке, М. Вукасовића). У хришћанској визији Десанке Максимовић Божји анђео прерушен у просјака испитује чистоту људских срца. Тада открива да су одрасли, за разлику од деце, равнодушни и незаинтересовани да му помогну. Затим се враћа на небо („јер није био просјак већ анђео божји који је сишао на земљу да види јесу ли људска срца чиста“), извештава Бога о доброти деце, а Бог их нештедимице обасипа својим милосрђем: „Нека девојчици која ти је дала марамицу увек звезда у сну светли. Нека су дечаку који ти је дао ципелице сви путеви отворени. Нека девојчице које су ти дале шешириће увек сачувају младу душу. Нека малишану који ти је поклатио колач трпеза буде увек

²⁹⁷ О овоме видети у: Ново Вуковић, *Увод у књижевност за децу и омладину*, Унирекс, Подгорица, 1996, стр. 288.

благословена. Нека сиротом детету које ти је само пружио своје пиљке срећа отсад сама излази у сусрет!“

Чудо приказано у овој причи одговара ономе које се јавља у легендарним (религиозним) причама (*Religious Story*). Те приче су религиозно-фантастичне садржине и говоре о „ovozemaljskim ili onozemaljskim susretima čoveka sa višom silom“²⁹⁸, овде људи и Божјег анђела прерушеног у просјака. Легендарна прича слика поступке људи подвргавајући их моралној и религиозној провери.²⁹⁹ Отуда се сусрет човека и очовечене више силе одвија у спонтаној атмосфери, лишеној страха, што пружа прилику људима да неспутано испоље своју нарав. Епифанија божанства, свеца, анђела у облику просјака и његово искушавање људи познат је мотив у народној традицији, на пример, у предањима о Св. Сави. Утврђеност у вери и придржавање патријархалног моралног кодекса бива награђено у религиозним причама, што је случај са дечјим ликовима у овој причи. У њој је изостао мотив кажњавања лоших људи (овде одраслих), који предање доноси уз мотив награђивања праведника.

Понекад у структури легендарне приче место више силе може заузети духовно лице или пустињак. *Бајка о извору* је илустрација овог вида легендарне приче. У њој се јунак – „мали пастир“ среће са старим пустињаком³⁰⁰ који живи у шуми.

²⁹⁸ R. Pešić, N. Milošević Đorđević, *Narodna književnost*, одредница *Legendarna (religiozna) priča*, стр. 140.

²⁹⁹ „Више силе силазе на земљу – најчешће прерушене у људе и проверавају људске особине“, *Isto*, стр. 140.

³⁰⁰ Овај митски јунак – старац пустињак се у словенској традицији јавља, између осталог, као оличење добра и мудрости. У том виду присутан је и у поетском свету Десанке Максимовић (лик се у тој функцији јавља у *Летюйису Перунових ђојџомака*, песме *Пустинињаково виђење* и *Глас о ђорочансџиву*). И у свету бајке старци су јунакови мудри саветници, нпр., „пустиник“ у *Злајној јадуци и девети ђауница*, Вук, СНП, 4. О архетипу мудрог старца в. у: Н. Радловић, *Слика света у српским народним бајкама*, стр. 188.

Старац се „заветовао да једе само плодове и корење“ и пије воду са листа³⁰¹, јер је крај био безводан. Пошто је по цео дан мали пастир у том крају чувао туђе козе, био је приморан да воду доноси чак из суседне горе. На путу кроз шуму наишао је на старог пустињака коме је три пута дневно давао из своје тиквице воду да угаси жеђ. Због датог завета пустињак није пио воду коју му је дечак доносио, већ је сваку кап благословио да се претвори у реку. Тиме је постигао два добра: није увредио племенитог дечака и није прекршио свој завет. Једнога дана испунио се његов благослов и под буквом је избио извор у до тада безводном крају. Од тада се сви чобани напајају с тога извора. Доброта малог пастира награђена је чудотворним поступком захвалног пустињака. Чудо које је учинио пустињак комуницира са чудима која се дешавају у легендарним причама.

Ова прича о чудесном настанку извора смештена је у оквир из кога сазнајемо да ју је окупљеним чобанима испричао стари пастир Марко док су једног јутра седели у тој планини чувајући своје овце. Тиме се *Бајка о извору* отвара као прича у причи, са приповедачем и аудиторијумом. Истовремено се постиже илузија усменог приповедања, важна у фолклору, јер одређује позицију приповедача. Када заврши своју причу о постанку извора у безводном крају, пастир Марко се обраћа једном од присутних са молбом да му донесе воду са „тог чобанчетовог извора“. Ово његово обраћање је сигнал за излазак из света чудесног и улазак у реални свет пре почетка његовог казивања. Очито да старац Марко као приповедач припада простору (али не и времену) дешавања приче коју сам прича. То је у суштини поступак уверавања читаоца

³⁰¹ На овом месту запажамо очување формуле из лирске љубавне песме и њено премештање у нови контекст. У љубавној песми девојка пристаје с драгим „с листа воду пити“ (Вук, *I, Драги и не-драги*, 310), на супрот обиљу које јој се нуди у животу с недрагим, на који она не пристаје. У оба случаја формула означава скромност, придржавање сопственог завета.

у истинитост приче. Маркова прича је лоцирана у неодређену прошлост („пре сто година“), а одиграла се у истој неименованој шуми у којој је Марко казује пастирима. Тиме се интензивира илузија веродостојности испричаног.

Деца су главни јунаци многих бајки Десанке Максимовић. У народним бајкама то није честа појава, али у уметничким је заступљена. Као правило јавља се у бајкама браће Грим. Њихове бајке доносе слику дечјег друштвеног, емотивног живота; у њима деца путују, воле, раде, доживљавају несрећу (нпр. *Ивица и Марица*, *Браћо и сестра*, *Џек и чаробни њасуљ*). У бајкама са децом јунацима открива се сва сложеност дечјих живота као и њихова маштовитост.

Прича *Прстиен на морском дну* има јунакињу девојчицу. Играјући се на морској обали изгубила је златни прстен „који јој је од мајке остао“. Губитак драгог предмета представља заплет у причи. Следи ангажовање старог морског јежа, који је чуо њен плач, да јој пронађе прстен. Мотив изгубљеног прстена јавља се и у ПEROОВОЈ бајци *Златнокоса*. И код ПEROОА животиња (златни шаран) доноси јунаку изгубљени прстен, с том разликом што га је јунак претходно задужио (захвални помоћник).

Средишњи део бајке Десанке Максимовић заузима опис морског дна, односно оживљавање дубина мора, који је дат као слика предела кроз које пролази стари јеж. Описани су корални град, земља сунђера, земља морских саса, завичај морских паукова, домовина морских звезда и домовина шкољки. Морски предели настањени су антропоморфизираним житељима који настоје да удруженим снагама пронађу изгубљени предмет. Све их је на акцију покренула туга девојчице због губитка драге успомене. На крају, јеж (добри помоћник) проналази прстен и враћа га кришом девојчици, тако да она не примети него помисли да га је талас вратио. Бајка се завршава срећно („девојчица угледа опет свој изгубљени прстен

и срећна отрча кући”). Девојчица припада реалном свету, док море и све што се у њему догађа припада другом, паралелном свету. Ауторка не покушава да, попут народног приповедача, поведе свог јунака у авантуре по другом свету.³⁰² Тамо ће се за јунакињину добробит ангажовати припадници тог света. Једино је морском језу приступачан и један и други свет, па би он могао бити нека врста медијатора. Сливовит опис морског дна је у складу с поступком ауторке да детаљно опише природу, кад год се у приповедању пружи прилика. Дескрипција природе је у народној бајци сведена и изразито функционална. Склоност ка описивању, детаљни описи и сликовитост удаљавају свет чудесног Десанке Максимовић од народне бајке као и од Пироове уметничке обраде истог мотива.

И у бајци *Свети њог језером* постоје два света: горњи – онај у коме јунак живи, и доњи – свет под језером, чије би лепоте он желео да упозна. Као у претходној бајци, ни у овој јунак неће доспети у доњи свет. Јунак је „мали чобанин Иван“, који као такав у потпуности припада горњем свету због чега га ауторска имагинација неће повести у авантуре по другом свету. Очито да се и овде активирао постулат рационализације својствен ауторској бајци Десанке Максимовић. Жељу да упозна доњи свет остварује му лабуд који живи на језеру, а у бајци се јавља у улози медијатора. Пошто су му доступна оба света, лабуд обећава, да ће му, кад год то чобанче пожели, „отуд донети штогод по чему ће моћи бар назрети како је у том чудесном свету“. Тако лабуд из језера доноси чобанчету три поклона: зрно бисера, љуспу злата и зрно сребра. Након трећег поклона лабуд „се потужи чобанчету како су га ухватили да одаје језерске тајне неком на горњем свету и ако само

³⁰² Простор у бајкама Десанке Максимовић по коме се крећу људски јунаци подразумева одсуство вертикалног устројства. Њени јунаци се никада неће успети/спустити у сферу изнад/испод сопствене. Везани су искључиво за површину земље. Њима је својствено само кретање по хоризонтали, које познаје и усмена бајка.

још једном покуша да на земљу изнесе ма и једну трун, неће га никад више отуд пустити“. Реч је о забрани која је уследила након испуњења дечакове треће жеље. Дечак ипак прекрши услов³⁰³ и затражи од лабуда да му донесе још нешто из тог света („Превари се чобанче и по четврти пут замоли лабуда да га са собом поведе или му донесе још што по чему би знало како је под језером.“), што ће резултирати нестанком лабуда („Лабуд је само тужно заћутао, гледајући га као да се заувек опрашта. И збиља се никада више није вратио.“) и нестанком чаролије (када се дечак машио руком у недра где су стајала она три дара, „тамо су стајала само три обична камичка“).

Лабуд је нестао због јунаковог губитка мере у изражавању жеља, исто као у Пушкиновој стихованој *Бајци о рибару и рибци*. Златна рибца испуњавала је жеље незајажљиве рибареве жене све док није претерала. Као у бајци Д. Максимовић, и у Пушкиновој бајци добротинитељ неће експлицирати узрок свог нестанка („Када ово каза деда (најновију жељу своје жене – прим. С. П.),/ рибца њега само гледа. Ћути рибца, реч не рече,/ праћакну се и утече.“) и нестанка чаролије („Кад се близу куће нађе,/ не могаде да се снађе./ Двора сјајног више нема,/ пред колибом баба дрема./ Гледа деда чудо ово/ ни корито није ново.“). Разлика у обради мотива је у ауторском коментару који је Пушкин дао у расплету као поуку: „Нескромне су жеље биле,/ па се нису испуниле.“³⁰⁴ Објашњење узрока нестанка чаролије изостало је у бајци Десанке Максимовић. Иако се жеље јунака у њеној и Пушкиновој бајци не могу поредити, јер су јунаци различито психолошки профилисани: чобанин Иван само жели да упозна лепоту подводног света, док је рибарева жена похлепна, пригласна и безобзирна,

³⁰³ Забрана и њено кршење су функције за које је Проп (*Морфологија бајке*, стр. 34–35) приметио да увек иду у пару. Ово правило на родне бајке ауторка је доследно пренела у своју бајку.

³⁰⁴ Александар Пушкин, *Бајке*, Младо поколење, Београд, 1967, стр. 16–17.

обе бајке имају исти исход – због губитка мере јунаци су кажњени. Тиме се оне завршавају, по жанровској законитости, победом принципа добра, које је персонифицирано у лабуду и златној рибици, и кажњавањем носилаца лоших особина, који су прекорачили границу умерености и пристojности.

Јунаци кратких прозних форми Десанке Максимовић, попут оних из народних бајки, пролазе кроз разне ситуације (недаће, искушења). При том им помажу типски помагачи (директна помоћ), најчешће су то животиње. У њеном прозном свету ретко се јавља употреба индиректне помоћи, односно магичног предмета. Репертоар магичних предмета је врло скупен, искључиво природног порекла: папрат и изворска вода (*Папљукова ђајна*), чудотворна трава (*Маца ђреља*).

Јунаци света чудесног Десанке Максимовић успевају у настојањима захваљујући својој доброти, а не сналажљивости или храбрости. Не доспевају у опасне, драматичне ситуације у којима би могли да страдају. У бајкама ове ауторке све „иде нормалним глатким током“³⁰⁵. Чудесна компонента која се јавља не изазива никакво чуђење нити страх јунака. И њени јунаци, као они из народне бајке, трагају за срећом, бољим животом, ангажују се на страни добра, разумеју језик света око себе. Радња бајки завршава се срећно, правда је задовољена, зло заслужено кажњено. Јунаци не достижу херојске висине; људски јунаци су безимени појединци из народа, деца, пастири. Такав одабир јунака намеће и начин транспозиције фолклорних мотива. Њени јунаци не долазе у додир са демонским силама, њима се не дешавају стравични догађаји. Све живи и има своју животну причу: грлица тугује, цар играчака радо позива путника-намерника да му покаже своју земљу, размажена царица се преображава у позитивну личност. Ту има животне филозофије и дубљих истина, баш

³⁰⁵ *Народна бајка у модерној књижевности*, прир. М. Дрндарски, Нолит, Београд, 1978, стр. 12.

као у народним бајкама. Има присуства традиције која је транспонована ауторском имажинацијом. Нема пренаглашене грубости ни у представљању негативних јунака и кажњавању зла. Отуда бајке Десанке Максимовић не могу ничим изазвати страх код циљне групе читалаца – деце.

Ако није богатила и проширивала мотиве традиционалне бајке, Десанка Максимовић је, уместо тога, у својим причама давала лепе описе природе.³⁰⁶ Бајковитост света у њеним причама додирује се понегде са народним обрасцем, али је увек у додиру са животним чињеницама, па је стога окарактерисана као „обична необичност“³⁰⁷. Заједничко свим наведеним причама јесте специфичан однос аутора према животу и посебан начин укључивања и транспоновања мотива чудесног. Основу ових бајки чини преплет наивно-фантастичних слика и реалних појединости из живота. Преплет фантастичних елемената са реалијама није новина коју је донела ауторска бајка. Реалистичност се најпре јавила у структури народне бајке.³⁰⁸ У бајкама Десанке Максимовић она се огледа у сфери природних и друштвених реалија. У њима су приказана уобичајена дешавања у природи (суше, поплава, зрења биља). Каталог флоре и фауне припада свету реалија. То је одлика и народне бајке чији јунаци „срећу оне животиње и наилазе на вегетацију који су у непосредном окружењу приповедача и његове публике“.³⁰⁹ Биљни и животињски свет проучаваних бајки припада у потпуности нашем поднебљу.

И друштвене реалије нашле су своје место у појединим бајкама. Урбанизација је утицала да деца јунаци бајке похађају и предшколски циклус васпитања (*Просјак у деџем врџу*),

³⁰⁶ „Чини се да је у њеним бајкама пјесник, оно што Десанка Максимовић по вокацији јесте, заклонио фантасту.“, Н. Вуковић, *Иза јраница мојућеј*, стр. 117.

³⁰⁷ С. Ж. Марковић, *Књижевно стваралаштво Десанке Максимовић*, стр. 110.

³⁰⁸ С. Самарџија, *Поеџика усмених јрозних облика*, стр. 195–202.

³⁰⁹ *Иџто*, стр. 196.

да пођу у школу (*Три љајуљка*), да се играчке налазе у продавници играчака „Код два пајаци“ (*Чудновати дођађај у љродавници иџрачака*), да људи уочи Божића „руку пуних завежљаја“ улазе „редом у све дућане“ (*Божић сиромасов*). Родитељски ликови баве се јасно назначеним пословима: отац трију девојчица у *Бајци о љрешињи* је трговац. Када се радња бајке дешава у планини, амбијент је насликан верно: окупљени пастири поседали по камењу и пањевима док им најстарији прича своју причу (*Бајка о извору*).

Језик ових бајки је савремени језик песникињиног времена. Истина, у стихованим деловима наглашена је његова звучна страна (асонанцама, неправилном римом), што бајке приближава поезији за децу. Већина ауторкиних бајки су лирски обојене, по чему се квалитативно разликују од фолклорног обрасца. За разлику од народних бајки³¹⁰, у њима су заступљени описи душевних стања јунака, што додатно интензивира њихову лиричност. Народни приповедач се не задржава на физичком опису својих јунака. Десанка Максимовић детаљно слика њихов изглед (нпр. опис Снежане у *Бајци о лабуду*: „На ножицама је имала ципеле од сребра, била је огрнута белим плаштом попрсканим снежним звездама, не глави је носила ледену круну која се преливала у безброј доја кад сунчев зрак на њу падне“, или цар играчака у истоименој причи: „Уместо шака је имао на свакој руци по сребрни котур, уместо стопала на свакој нози мала колица, а одело му је било покривено разнобојним прапорцима који су при најмањем покрету звонили. На глави му је била капа као и у осталих пајаци, само је имала на врху два мала крила као ветрењача, те су при сваком замаху ветра треперила и окретала се.“)

³¹⁰ Душевна преживљавања јунака у бајци се не описују; ако се јаве, искључиво су у функцији радње. В. у: Маја Бошковић Стули, „’Приче из давнине’ и усмена књижевност“, *Народна бајка у модерној књижевности*, прир. Мирјана Дрндарски, Београд, 1978, стр. 85.

Ове бајке обележава њихова краткоћа. Тежиште нарације је на расплету, па се радња не расплићава на споредностима. Композиција ауторске бајке је иначе чвршћа од композиције усмених бајки. Чвршћа је јер су из ње избачене све епизоде које нису у непосредној вези са главним током догађаја. Приповедање тече хронолошки и усмерено је правoliniјски, ка исходу догађаја.

Када доноси поуку или морално правило, ауторка то не чини експлицитно, него идеју уткива у цело приповедање догађаја (нпр. у бајци *Размажена царица*, *Просјак у дечјем вртју*). Код Десанке Максимовић нема закључних реченица, него истина којима је проткано цело ткиво приче. У овом поступку уочљива је сличност са усменом бајком, која се такође не завршава поуком.

Иако не пише бајке по угледу на народни канон, извесне сличности у погледу јаких места могу се уочити. Почети појединих бајки су попут уводних формула у народним бајкама у којима се најављују место и време дешавања, као и носилац радње: „Живела је на врху планине мала Снежана, краљица зиме“ (*Бајка о ладугу*); „Био неки мали чобанин...“ (*Свети ђод језером*); „Живео је под великим белутком у реци Рак Кројач.“ (*Прича о Раку Кројачу*); „Живела у суседству два пужа.“ (*Како су ђужу украли кућу*). Делокализација и нефиксираност у времену заједнички су именитељи ових почетака: не зна се на врху које планине и када је Снежана живела, у којој реци и када је живео Рак Кројач, на ком су локалитету становала два пужа. Када се чини да је почетак далеко од народног стереотипа, као у *Кћи вилиној коњица*: „Пођите кроза шуму стазом право, онда скрените десно, па код јаруге лево заобиђите шумареву кућу, и опет скрените десно, па кад најзад ударите још једном улево, у правцу старе букве, тамо је пањ где живи кћи вилиног коњица.“, схватамо да је новина облика само привид. Иза упућивачког императива стоји прикривена делокализација. Приповедач није прецизирао где се налази шума, а његова упутства о

кретању кроз њу (право, десно, лево, десно, улево) такође су у функцији привида прецизности.³¹¹

Завршеци свих бајки Десанке Максимовић су срећни. Они могу припадати сижеу и тада доносе информацију како се завршила радње бајке. Увек су у знаку победе принципа добра: „Деца све то благо однесу кући и после су са својим родитељима живела спокојно и имала чиме да се школују.“ (*Три љајуљка*) или: „Постала је исто толико скромна колико је он био племенит и живели су отада потпуно срећно.“ (*Прича о размаженој царици*). На месту финалне формуле среће се и обраћање приповедача читаоцу у циљу сигнализирања да следи излазак из света фикције у реалност: „Ја бих вам радо описала све што је у њему било, али бојим се нећете упамтити. Зато сад морам да прекинем причу.“ (*Срце луишке сиваваљке*). У појединим бајкама збирке *Ако је веровајти мој даки* на крају приче оглашава се приповедач. Тада се он, у циљу веродостојности испричаног, позива на другог наратора – баку, при чему се сам дистанцира од истинитости онога што је исприповедао: „Тако је причала мени моја бака. И немојте сад, децо, заграјати да Бауци не постоје, ја то знам боље него ви, али волим да се сећам бакиних прича.“ (*Мали Баук*). Зарад уверавања читаоца у истинитост приче приповедач ће се позвати на сведочење јунака – путника који се обрео у земљи играчака (сведок-казивач): „Мени је само то једном поверио, али ме је молио да не одам тајну, па не смем да вам је кажем.“ (*Цар играчака*).

Ауторкин поступак завршавања бајки у знаку свеопште хармоније и среће није увек наилазио на одобравање критике: „Она (Д. Максимовић – прим. С. П.) није избегла опасност плитких вода идеалисања, а стални 'срећни завршеци' свих прича умртвљују драмско ткиво које се ту и тамо јавља; исходи се

³¹¹ Приметио Добривоје Станојевић у: „Бајке Десанке Максимовић“, *Проза Десанке Максимовић*, зборник радова, прир. С. Ж. Марковић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2001.

могу са лакоћом предвидети, никаквог изненађења не може бити. (...) Правих драмских ситуација нема у текстовима ове песникиње, и то је, с једне стране, у складу са етичком подлогом и оптимизмом њене поетике, али, с друге стране, то често води у монотонију и униформност фабулирања, вођења дијалога и портретисања јунака који су стално исти. Песникиња поседује схему по којој ствара текст.³¹² Управо је на овом месту изречена још једна додирна тачка њене са уметношћу приповедања народног приповедача: схематичност, препознатљивост поступака и мотива у основи дела.

Композициони поступак преплитања поезије и прозе у ткиву бајке оригиналан је у односу на записе са српскохрватског језичког терена, али се среће у бајкама европских народа. Пишући бајку Десанка Максимовић је у прозно ткиво уносила стихове (у распону од четвртца до осмерца). Комбиновањем прозе и поезије постигнут је склад: прозни делови садрже приповедање догађаја и опис ликова, а стихови доносе мисли и емоције јунака, најчешће у дијалошком или монологском виду. Тако се у делу смењују епско и лирско, нарушава класична композиција приче, „ток радње се зауставља да би се у форми стихова истакле карактерне особине лика, нагласиле етичке вредности или дијалог учинио необичним.“³¹³ У вези са тим уочљива је правилност да приповедач увек говори у прози, а актери проговарају у стиховима. Тиме се постиже њихова индивидуализација и субјективизација.

★

У прозном стваралаштву Десанке Максимовић уочава се одређени број прича са елементима предања. Чињеница је да ове приче у неким сегментима комуницирају са усменим бајкама, али је уочљива и њихова веза са предањима и

³¹² М. Пражић, *Игра као слобода*, стр. 124.

³¹³ Радомир Животић, „Композиција и исказ у прози Десанке Максимовић“, *Проза Десанке Максимовић*, зборник радова, стр. 70.

басном. Код Десанке Максимовић најзаступљенији су елементи етиолошких предања. Етиолошка предања означавају се и термином скаска или Вуковом описном дефиницијом: „о постању гдјекојих ствари“. Она говоре о пореклу појава у природи и друштву, о настанку људи, животиња, биљака и њихових одлика. Ретроспективна су, „а сама чињеница постојања 'гдјекојих ствари' узима се, с једне стране, као доказ за истинитост казивања, а с друге као повод за тумачење њиховог настанка.“³¹⁴

Бајка о дивљој крушци је развијена прича о настанку нове биљне врсте. Отвара се дескрипцијом идиличног раста младе дивље крушке у природи. Када први пут процвета, радосно обавештава све биљке на пропланку. Све оне деле њену срећу, изузев трња и корова који јој упућују речи зависти да никад неће родити јер је сувише неозбиљна. Крушка ће их демантовати претварањем својих цветова у мале плодове. Томе ће се поново обрадовати сви њени шумски пријатељи изузев корова, који јој по други пут упућује злобне коментаре да их она само обмањује. Овом поновљеном злостом (градиација), срећа крушке бива у потпуности нарушена и она „заплака горким сузама. У сваки цвет се по једна суза сручи и зали горчином мале зелене заметке“. Тако је горчина почела да обузима њене плодове. Када је треће године родила, трње и коров су послали осе да испитају колико је сласти остало у њеним плодовима. Тада је „рој пакосних ухода“ зарио своје горке рилице у сваки плод и обзнанио неистину да је горак. Њихова мржња и лаж одузели су крушки „постепено сваку радост па је из године у годину рађала све горчим плодом и добила име Дивље Крушке“.

Јунак ове приче је антропоморфизирана биљка а њено тежиште је на приказивању емотивних фаза у портретисању крушке, од фазе радости и младалачке безбрижности, преко

³¹⁴ Н. Милошевић Ђорђевић, *Од бајке до изреке*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2006, стр. 104.

периода зрелости и бриге за свој плод, до етапе туге, рањивости због нанесених увреда, настојања да се ведрина ипак поврати, до коначне фазе тријумфа несреће и горчине. Приказивање емоција јунака је категорија која се може срести у предањима. О томе сведочи писање Владимира Битија у контексту жанровског тројства: „’емоционални’ облик предаје – ’сликовни’ облик бајке – ’логични’ облици саге, мита, легенде.“³¹⁵ Приказивање патње антропоморфизоване крушке, зависти и пакости трња и корова носилац је алегоријског слоја у делу.³¹⁶ Њиме се *Бајка о крушци* отвара као вишезначно остварење. У алегоријском слоју дела јунаци представљају одређене типове људи: трње, жбуње и осе симболизују пакосне, зле и завидљиве карактере. Крушка је оличење нежних и осећајних индивидуа које неминовно страдају у окружном окружењу. Овим дело добија димензију басне.

Ситно растиње, трње и коров, није се случајно нашло у улози антијунака у *Бајци о дивљој крушци*. У народној представи коров и бодље (трње, глог, чичак) сматрани су ђаволским. По веровању, посадио их је ђаво да би људи, качивши се о њих, псовали и на тај начин чинили грех. Биљна симболика нашла је своје оваплоћење у алегоријском слоју дела. Иза приче о антропоморфизованом биљу ишчитава се алегорија о сукобу међу различитим индивидуама и о његовим кобним последицама по слабије јединке.

У предању је радња обично сажета и кратка, једноепизодична. Ова прича је вишеепизодична, са бројним актерима (главни јунак, његови пријатељи и непријатељи). Време обрађено радњом је проширено на четири године. Проширена нарација у структури приче толико се осамосталила да етиологизирање функционише као накнадно додат. С друге стране, проширеним приповедањем постигнуто је подробније

³¹⁵ В. Бити, *Бајка и њена предаја, њенијесци и њенијовиједане*, Либер, Загреб, 1981, стр. 54.

³¹⁶ О овоме видети у: З. Опачић, *нав. дело*, стр. 47.

објашњење појаве и узрока њеног настанка. Приповедање тече хронолошки, сукцесивно, чиме се разликује од ретроспекције својствене предањима. *Бајка о дивљој крушци* је компонована као узрочно-последични низ догађаја који је довео до метаморфозе питоме у дивљу крушку. У етиолошком предању се постанак ствари/појава/бића тумачи као последица „појединачних прекршаја етичких начела у међуљудским односима“³¹⁷, односно као последица утицаја надљудске инстанце. У *Бајци о дивљој крушци* је у потпуности изостала та битна структурна компонента предања.

Прича *Три јагоде* доноси објашњење како су од шумских настале баштенске јагоде. Радња почиње одласком јунака у шуму (функција I, одредба – *удаљавање*): „Пођу три румене сестрице јагоде у шетњу“. Становници шуме их с поштовањем поздрављају јер су омиљене у свом окружењу. Уводна идила, налик на ону из *Бајке о дивљој крушци*, нарушава се појавом девојчице која је брала цвеће по шуми. Јагоде се уплаше да и њих не убере, па се сакрију. У том тренутку им богиња шуме пошаље спасиоце – три велика лептира (делокруг помоћника). Они на својим крилима односе јагоде до богиње шуме (функција XV, одредба – *просијорно њремештање из једној царсјива у друго, њушовање уз њомоћ водича*, 1. *Јунак лети кроз ваздух*), која им нуди остварење једне жеље. Јагоде једногласно пожеље да „порасту као баштенске јагоде и да живе у неком сеоском или градском врту“. Богиња им испуни жељу: „заиста их одмах претвори у госпођице баштенске јагоде“. Ова развијена прича о постанку баштенских јагода завршава се недоследном мотивацијом преображаја јунака. Наиме, у завршном делу богиња шуме саветује баштенске јагоде да остану да живе у шуми јер су у њој безбедније („али им рече да остану у шуми, јер у граду и селу има много деце, која би их појела чим их угледају, и тако их на крилима лептира посла опет у шуму“).

³¹⁷ С. Самарџија, *Облици усмене њрозе*, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 297.

Прича *Три јајоде* говори о постанку биљне врсте служећи се неколицином елемената карактеристичних за бајку. Суштински, она нема значајнијих морфолошких сличности ни са једним усменим жанром.

Како су *јужу украли кућу* је прича о настанку пужа голаћа. Она почиње, у ауторкином маниру, сликом хармоничног живота актера у природи. Јунаци су два пужа која су живела у суседству, само их је делила стаза. Били су „врло мирне животињице, нису волели много да шетају“, него су време проводили пред својим кућама посматрајући шумске пролазнике. Ако би понекад решили да крену у шетњу, „своје су куће увек на леђима носили, бојећи се да их неко не украде“. Због те претеране везаности за кућу, становници шуме су им се подсмевали. Ругање је подстакло једног од њих да се одважи на „јунаштво“ и „једном слободно, без терета“ прошета. Јунаково кршење устаљених животних навика представља излазак из равнотеже чиме се покреће радња, а моменат корелира са првом фазом у предањима. Јунак је начинио извештај прекршај/одступио од уобичајених норми и тиме призвао санкцију/казну. Док се он, по први пут у животу ослобођен терета на леђима, задовољно шетао шумом, две бубе луталице украде су му кућу. У овоме препознајемо одјек друге фазе развоја радње у предањима, одн. „сам процес остваривања могућности, остваривања циља, ток успостављања или поремећаја равнотеже“³¹⁸. Крађа куће представља услов за отварање треће фазе, одн. исходишта приче, у коме се објашњава настанак нове животињске врсте: „Тако је пуж, који се само једном усудио да своју кућу остави саму, целог живота остао бескућник (...). Остали пужеви га прозову Голаћем, па су се тако звала и његова деца и унуци и све потомство.“

Чини се да је ова прича структурно најближа жанру предања, иако се у погледу развоја сижеа и одабиру јунака знатно удаљава од њега.

³¹⁸ Нада Милошевић Ђорђевић, *Од бајке до изреке*, стр. 119.

Бајка о ђуџевима у основи садржи својеврстан мит о стварању света. За разлику од традиционалне, ауторкина космогонија није митолошког порекла. По њој, творац света није божанска инстанца. Функција митског творца пренета је на Време: „Када је Време, стари неимар и стари рушилац, створило свет...“. У слици Времена-градитеља препознајемо формулацију народне пословице: „Време гради низ Котаре куле,/ Време гради, време разграђује.“³¹⁹

Баш као и митски творац, Време је створило све елементе неопходне за живот на земљи: „за жедне су текле воде, за гладне је бујала пшеница. (...) Помрчину ноћи разгонила је месечина, а од дневне жеге штитио је хлад дрвећа.“ Време творац није занемарило ни етичку компоненту разлучивања добра и зла: „На праведне је падала блага роса, за криве су били спремни громови.“ На овом месту мотив стварања света проширен је елементом чудесног: „по великим шумама су за децу већ биле посејане приче, само је још требало да никну.“ У процесу стварања Време је имало своје помагаче – децу. Помагачи му указују на пропуст у стварању – по земљи су остали неразвијени стазе и путеви. Тако су му старији помоћници помогли да постави по земљи „велике цесте и друмове“, млађи „танушне путање и стазе“, а најмлађем помоћнику је припала у посао „мравља стаза“. Ово груписање помоћника је заправо у функцији њиховог утрајања. Док раде, они од задовољства певају, што је Времену било мило, „па је за успомену на те дане рекло да увек сви путници, и стари и млади, и ноћу и дању, и у пољу и у шуми, певају. И тако је до данас остало: кад путују, певају и звери, и бубе, и људи.“ Тако се прича о постању света завршава илустрацијом једног народног обичаја или навике.

Зашто кукуруз зри доноси наставак космогоније из претходне приче. У њој се јавља природа у улози инстанце која управља светом („Природа, главна управитељица света“).

³¹⁹ Вук, *Српске народне пословице*, Нолит, Београд, 1975, стр. 39.

Она је персонифицирана у забринуту творитељку јер јој са свих страна света стижу лоше вести да биљке не могу да сазру, негде због претеране кише, а негде због прекомерне суше. Ова непожељна појава представља излазак из равнотеже и подстицај је за покретање радње у причи. Природа решава да најпре потражи помоћ од Сунца, као извора свеколиког живота на земљи. Најзабринутија је била што кукуруз не зри, па ће сиротиња остати без хране (уношење социјалне димензије у приповедање). Потом се природа обраћа за помоћ и Месецу, али ни он не успева да умоли кукуруз да сазри. То коначно успева зрикавцима, који својом песмом подстакну кукуруз да сазри³²⁰. Њихова песма садржи ономотопејски рефрен („Зри, зри, зри“), који као императив глагола зрети подстицајно делује на биљке. Овде се ономотопејом асоцирају нова значења. Асоцијација почива на фонетској сличности. Тако је тек трећем молиоцу успело оно што претходнима није, па је „већ сутрадан (је) стао кукуруз скидати са чела зелене капуљаче, свилена брада му се спарушила а зрна постала тврда као кремен и као дукат жута.“ Једна природна појава (зрење биљке) објашњена је на чудесан начин, а та врста тумачења својствена је и усменој књижевности.

На основу до сада реченог може се закључити да је Десанка Максимовић пишући бајке начинила крупне кораке у осавремењавању овог жанра. Писци који су стварали пре ње били су јој узор, мисли се на европску ауторску бајку, пре свега на стваралаштво Колодија и Андерсена. Такође, њена остварења имају додира и са народном прозом, првенствено бајком и предањем. Иако су у ауторкином делу присутни неки од елемената традиције (мотиви, јунаци, композициони поступци), чињеница је да се она ослободила утицаја

³²⁰ Поступак утрајања помоћника и добијања помоћи од трећег упоредити са поступком јунакиње у бајци *Ойетт змија младожења* (Вук, *СНП*, 10), која моли за помоћ Сунце, Месец и Ветар.

народне прозе и створила своје оригиналне, наглашено лирске бајке. И овога пута потврдило се да је њен однос према фолклору активистички, а не подражавалачки. Тако се њене бајке, иако инспирисане усменом књижевношћу, у први мах чине од ње дистанциране. Елементи по којима се оне разликују од народне прозе приближавају их захтевима модерне приче за децу друге половине 20. века. У књижевности за најмлађе оне представљају јединствен тип бајке, тип по коме је ауторка била препознатљива.

2. БАЈКА О КРАТКОВЕЧНОЈ

Својим насловом ова проза Десанке Максимовић отвара се у аутопоетичном кључу. Жанрoвска одредница *бајка* активира читаочево искуство у правцу очекивања приче са елементима чудесног, што ће се читањем потврдити као тачно полазиште. Име јунакиње, *Крајковечна*, наговештава њену особину која је од суштинске важности за причу – она је биће кратког века. Именовање јунака на тај начин је у складу са поступком усмене бајке.

Самим избором јунакиње и споредних учесника у радњи ова бајка искорачује из онога што под тим жанром подразумева усмени канон. Јунакиња је биће које не припада људском свету него свету фауне. То је лептирица у науци позната као бели цвет, биће које живи само један дан. И остали јунаци су припадници животињског рода. У овој бајци нема помена антропоцентричности, која је битна одредница традиционалне бајке. Одабиром јунака ово дело се приближава причи о животињама. Алегорија, о којој ће бити речи нешто касније, у *Бајку о Крајковечној* уводи елемент басне. Ово је још једна ауторкина проза настала синтезом различитих карактеристика сродних жанрова. Реч је о мешовитом жанру.

Бајка о Крајковечној почиње својеврсним аутобиографским прологом насловљеним *Како је настала бајка коју имаће у овој књизи*. У њему се ауторка обраћа будућим читаоцима да им објасни из којих је побуда и када настала њена бајка. Сведочи да се *Бајка* „можда (...) зачала још тада, у мом детињству“, које је провела „слободно у природи“ роднога краја.

Знања која је стекла о природи родног краја и њеним житељима нису уџбеничког типа („Нисам из природописа учили ни о кртици, ни о веверици и ровцу, ни пчели и свилој дуби. (...) Пре него што сам завирила ма у који уџбеник, избројала сам гундељу ноге, јежу бодље, завирила сам у лисичју јаму, сретала зеца и јазавца...“). То искуствено познавање природе касније ју је подстакло на писање, јер, према њеним речима из пролога, „песнику збиља не треба много да од овога створи занимљиву причу, или бар лепо поређење“. Једну од научних истина сазнатих у детињству – „чињеницу да водени цвет у току свога кратког живота нити једе нити пије, обузет једино љубавном чежњом и опсењен светлошћу“ – ауторка је, по свом сведочењу, „претворила у бајку“³²¹.

Тип фантастике који се јавља у овој бајци у основи је сродан свету чудесног из традиционалне бајке. Приказани свет делује као уобичајени поредак ствари и јунаци га прихватају без чуђења или неизвесности. О природи чудесног у овом делу ауторка каже да је у његовој основи „неко чудо природе“. Реч је о „чуду“ које је начинила природа: да лептирица водени цвет живи само један дан, „за које време и одрасте, и цвета, и остави потомство“. Тако је ова прича заснована на реалном догађају, који је из људског аспекта „чудо“, а у природи биолошка законитост. Да би демистификовала ту природну појаву, ауторка ју је надградила елементима чудесног и тако приближила читаоцу. Применила је поступак поетизације стварности, не изневеравајући при томе природну суштину.

На основу блиског познавања природе (идеја о повезаности човека и природе својствена је целокупном ауторкином стваралаштву, не само за децу него и за одрасле) и биолошке чињенице, створена је *Бајка о Крайковечној*. У предговору *Бајке о Крайковечној* ауторка је посредством приповедача у првом лицу открила читаоцу тајне свог стваралачког рада, остављајући утисак аутентичности испричаног. Након што

³²¹ Све наведено према: ДМ, ЦД, 7, стр. 440.

је створила илузију истинитости приче која следи, ауторка се обраћа аудиторијуму, који и физички приближава свету свог дела: „Остављам вас сад насамо с Кратковечном, с њеним пријатељима и непријатељима. Идите на ливадски бал и ангажујте је за једну игру. (...) Постојте замишљени над виром који ће бити и њен гроб и колевка њеног потомства.“ Био би то пролог у стилу класичне драме.

Увођење читаоца у дело ауторка наставља у поглављу које следи након предговора, а насловљено је *Пишчева молијтва на Заравни*. Оно је замишљено као наставак аутобиографије из предговора. У њему приповедач у првом лицу износи догађај када је једног јутра ходала „по Заравни са неколико девојчица и дечака“ и одговарала на њихова питања о чему то разговара са природом („А деца су много питала. Једно је хтелo знати разумем ли шта говори трава кад је послушкунем, (...), пето да ли доиста лептири знају цртати кад сам онога жутог звала да ми илуструје бајку о Заравни...“). Реч је о динамичној позицији приповедачког субјекта³²², који припада свету фикције (док се креће по Заравни комуницира са животињама и свеколиком природом) и свету реалности (о коме сведочи износећи аутобиографске детаље).

Приповедач се, док шета по Заравни, обраћа барици да јој помогне да у њеном „огледалу ухвати свет“ и исприча деци шта је у њему видела. Поступак прорицања будућности гатањем помоћу огледала или воде познат је у магији Словена. Обредна употреба огледала или воде у гатањима одразила се на књижевну традицију, а своје место нашла у поезији³²³ и прози Десанке Максимовић. Тако се приповедач у *Бајци* нашао у улози гатаре која се моли елементима природе (бари, сунцокретима, воденим цветовима, ветру, пауковима...) да

³²² В. Јован Љуштановић, „Бајка о Кратковечној – парадокс сложене једноставности“, *Проза Десанке Максимовић*, зборник радова, 2001, стр. 60.

³²³ В. поглавље *Лейтойис Перунових Појйомака*.

јој помогну „да умеднем лепо испричати шта сам видела“, „а да деци буде схватљиво“. Без обзира на позицију коју заузима, приповедач *Крајковечне* „наступа као нека врста председника тајног знања, па и демијурга света о коме приповеда“³²⁴. Након овога следи повлачење приповедача у првом лицу – који припада свету Заравни и служи се немуштим језиком – а његову позицију заузима свезнајући (аукторијални) приповедач, који почиње *Бајку о Крајковечној*.

Бајка о Крајковечној обрађује универзалну тему: однос живота и смрти, на једноставан начин, који је једино могућ и прихватљив за циљну групу читалаца – децу. Актери приче су антропоморфизирани инсекти, птице и ситне животиње. Из света ове бајке искључено је постојање наднаравних бића и оностраних појава. Радња се одвија у њиховом природном станишту, на Заравни. Јунаци су именовани по својој физичкој карактеристици или улози коју играју у радњи (дугоноги кукац, буба-вратар, ветар ухода, Зли Просац, кукац Рачунција), аналогно јунацима усмене бајке.

Фабула је динамична и драматична, на шта је утицао лајт-мотив бајке: мотив пролазности. Он је допринео да дело буде компоновано „као прича о трци с временом, као напор да се оствари пуноћа живота пре него што кукац Рачунција одброси последњу деведесетину живота Кратковечне“³²⁵. Прича је компонована, у уводном и завршном делу, по обрасцу народне приче о свадби с препрекама. Усмени образац је прилагођен фабули, па препреке не поставља младина него младожењина родбина. Реч је о трима препрекама (утројавање) које уместо јунакиње савлађују помагачи. Осим превазилажења препрека, јунакиња и њени помагачи морају савладати и непријатеље (ветар ухода, Зли Просац), што додатно драматизује причу.

Заплет настаје када младожењин отац постави услов у виду мираза, који Кратковечнин отац не може да испуни

³²⁴ Ј. Љуштановић, *истио*, стр. 60.

³²⁵ *Истио*, стр. 61.

(тражи у мираз „хиљаду мрежа ливадских паукова од по хиљаду нити“, „још толико прозрачних мрежа шумских паука, сваку са по сто капи росе“ и „хиљаду седефастих шкољки које би биле подводне колевчице његових унука, водених цвєтова“). Хиперболизација препрека/захтева је поступак у духу усмене књижевности. Пошто такве препреке не може сама да савлада, а не пристаје на уговорену свадбу и младожењу којег јој је отац наменио, јунакињи у помоћ прискаче заједница инсеката. Дирнути њеном судбином, инсекти су се зарекли „да ће јој омогућити жељену удају, набавити свадбену спрему, послати гласника Воденом Цвету, који можда негде крај свог вира очајава што им се очеви нису споразумели“. Тиме је Кратковечна стекла помагаче који ће јој омогућити да организује свадбу. Од тог тренутка радња *Бајке о Крайковечној* одвија се приказом сфере друштвеног живота, коју познаје и традиционална бајка (нпр. окупљање у цркви у *Пейелуи*, одлазак на вашар у бајци *Ђаво и њејов шејри*). Истина, социјална окупљања у *Крайковечној* су модернија, у складу с ауторкиним временом. Животињски свет Заравни окупља се на игранци, школује се, припрема за свадбу.

Свет бајке је представљен не само као „одраз друштвеног живота“³²⁶, него је ауторка отишла даље у тој аналогiji. Имагинарна заједница на Заравни представља идеални образац људске заједнице; она је слика људског друштва какво би оно требало да буде, његова утопијска пројекција. Односи међу члановима заједнице засновани су на солидарности, емоцијама и усмерености ка заједничком циљу. Сличност социјалне заједнице инсеката са људском заједницом је дубински развијена: „открива се да она веома личи на људску заједницу: има свој имплицитни 'друштвени уговор' који регулише односе у заједници, своје социјалне ритуале и институције, своју уметност, свој систем вредности, своју етику“³²⁷.

³²⁶ Н. Вуковић, *Увод у књижевност за дјецу и омладину*, стр. 169.

³²⁷ Ј. Љуштановић, *истио*, стр. 61.

Сфера културе у *Бајци о Крайковечној* приказана је у лику Попца Хлебара. За разлику од других уметника у шуми, који су „као и међу људима, волели да се издвоје – оделом и понашањем“, он је био једноставан и нико у окружењу „није слутио о његовом песничком дару“. Био је старешина свих попаца хлебара на ливади и у складу с тим учествовао у свакодневној занатској активности прављења хлеба. Упоредо је и стварао песме, чинећи то без напора, „јер их није с муком измишљао већ су му из срца текле“. Такав „рођени песник“, који ствара спонтано и скромно кријући свој таленат, супротан је уметницима који воле да се експонирају, попут Брзог Витеза који се „хвалио да се храни месечином“. На такмичењу за свадбену песму лептирици Кратковечној победила је песма Попца Хлебара. У овој епизоди скрива се алегорија о правим вредностима које друштво мора запазити и афирмисати чак и када су скривене. Афирмација истинских вредности, позитивних људских особина или поступака има своје место у бајци, у њеном срећном исходу. Мотив награђивања добра је препознатљива одлика усмене бајке.

Лик критичара уметности је представљен у колективном лику паука барјактара. Они су у ауторкиној визији бића која имају „справицу на месту где кичмењацима стоји срце“. Када им прија оно што доживљавају, „кад се диве нечему, справа у њима се отвара и трепери као јасикин лист; а кад су незадовољни, кад им се што не свиђа, она се склапа“. У овако представљеном лику критичара препознају се „бића повишеног сензибилитета али без срца“³²⁸. Уливали су страхопоштовање код становника Заравни, јер су били „подељени у две завађене групе“, које су пристрасно оцењивале уметничка дела, у зависности од тога да ли творци дела живе на њиховој страни реке или на супротној. У слици сукобљених група критичара ишчитава се алегорија о подели струке на интересне групе. За њима су ишле „у гомилама бубе, зверчице

³²⁸ Ј. Љуштановић, *истио*, стр. 63.

и птице које су им одобравале“, односно некритични следбеници сумњивих ауторитета. У овој равни *Бајке о Крайковечној* животиње су симболички супститут за људе, управо као у баснама.

У делу се издваја лик још једног уметника, паука Ткача, који се такмичи у справљању венчаног дувка за Кратковечну. У приказу његовог стваралачког чина ауторка покреће питање настанка уметничког дела, актуелно још од старогрчке књижевности: „Посматрао је цело јутро сребрне колутове на води и очаран њима уплитао у мрежу шару која је представљала игру тих водених колутића“. Паук Ткач ствара тако што сабира спољне утиске, сублимира их и транспоноване укључује у своје дело. Ствара инспирисан стварношћу, не пресликавајући је. Тиме његов поступак наликује стваралачком поступку Десанке Максимовић у чијој је основи, између осталог, транспозиција појединих елемената из усмене и уметничке књижевности. Тематизовање проблема уметничког стварања и вредновања уметности може се јавити само у свету уметничке бајке. Народни стваралац није се бавио питањима поетике и критике уметности.

Већ је речено да *Бака о Крайковечној* поседује нека својства жанровске одреднице у наслову, а у неким елементима мање или више удаљава се од ње. Иницијална блискост, која постаје основа за надграђивање различитости, нарочито се испољава у погледу композиције. Композиција *Крайковечне* има елементе сижеа бајке са препрекама чије савлађивање води јунака до циља (овде свадбе). Речено је већ да јунакињи у томе помажу помагачи. Поједине епизоде које су везане за помагаче (нпр. епизода о пауку Ткачу у *Свадбеним даровима*, лик Попца Хлебара у *Пойци Хлебари*) осамосталиле су се у односу на главни ток приче (пут до свадбе). У њима су споредни ликови у потпуности преузели примат, а јунакиња постала пасиван лик.

Лик помагача у вези са мотивом свадбе, односно савлађивања свадбених препрека, присутан је у бајци и у епској

песми. Функција помагача у бајци и епској песми битно се разликује. У епској песми помагач мора бити изузетних квалитета, јер он мора учинити велики подвиг, понекад раван подвигу главног јунака. Због тога у песми подвиг помагача може прећи у први план, тако да потисне деловање главног јунака (најбољи пример активног помагача налази се у Вуковој песми *Женидба Душанова*, Вук, II, 85). При том помагач чак потискује и важност носиоца радње, чија улога као протагонисте „добија формални карактер“³²⁹. Очито да је у овом сегменту *Бајке о Крайковечној* примењен композициони принцип епске песме, а не народне бајке. У бајци помагач помаже јунаку да савлада препреке, али он никада неће избити у први план, нити ће постати носилац радње. За разлику од њега, епски помагач је истовремено и протагониста и помагач, баш као Паук Ткач и Попац Хлебдар у *Бајци о Крайковечној*.

У основи линеарна композиција *Крайковечне* није линеарна по обрасцу у народним бајкама. Иако је хронолошка и стреми једном циљу, она је разуђенија. Поједине епизоде, попут наведених, постале су релативно самостална поглавља. Разуђена композиција, ланац догађаја у основи сижеа, епизоде повезане јединственим наративним током одлика су приче о животињама. Стога се може закључити да у погледу композиције *Бајка о Крайковечној* има елементе и тог прозног жанра.

Оригиналност ове ауторске бајке огледа се и у природи препрека. Изузев свадбених препрека које се срећу и у композицији традиционалне бајке, али за разлику од ње овде нису у фокусу приповедања, „као главна, природи усмене бајке савим страна препрека, показује се време, његов проток, које ваља што боље искористити због кратковечности јунакиње“³³⁰.

³²⁹ Мирјана Дрндарски, *На вилином вијалишћу*, Рад, Београд, 2001, стр. 8.

³³⁰ Ј. Љуштановић, *истио*, стр. 66.

С друге стране, блискост са усменом књижевношћу је очита у обради мотива сновиђења. Љубав Кратковечне и Воденог Цвета зачела се у сну, када је „Кратковечна у сну под водом видела лептира званог Водени Цвет и заволела га“. Мотив сновиђења као израза љубавне чежње типичан је за источњачке бајке.

У тексту ове бајке наилази се на лексеме које су својствене свету усмене књижевности (дувак, чауш, три свата). Речи које гласник упућује пужу: „Пријатељу, завидим ти на кућици. Нека је као лула мала, своја је“, реминисценција су на јежеве речи из басне *Лисица и јеж*.

Јунакиња дела је симбол лепоте и пролазности. Разликује се од осталих становника пропланка, који оличавају ситан, приземан свет заокупљен свакодневним баналностима, опредмећеним у храни и пићу (у поглављу *Крайковечнино ситрашно ошкриће*). Њен животни пут је алегоријска слика човековог кретања кроз живот. У свом животу она пролази кроз иницијацијска искушења, основне обреде прелаза: рођење, венчање и смрт. Реч је о универзалним темама које интерпретирају и усмене бајке.

Конечно, *Бајка о Крайковечној* је алегорија о људском животу: да је живот борба, упркос свести о пролазности и кратковечности бића на земљи, да су тренуци среће кратко трајни и малобројни, и да упркос свему треба истрајати у борби за њихово досезање. Реч је о универзалним темама не само бајки, него и свеколике књижевности. Такође, она је и алегорија о међуљудским односима: солидарност и помоћ ближњих, као и шире околине, олакшава појединцу да савлада ограничења која му живот намеће. Тако је Кратковечна уз помоћ пријатеља победила судбину која јој је доделила прекратак век. Мотив солидарности који помагаче покреће на акцију новина је коју у жанр уноси ауторска бајка. Он је носилац етичке компоненте дела.

Главни наративни ток се завршава срећно, јунакињином свадбом. Тако се завршава и народна бајка, „нагло“, „оног

истог тренутка када главни јунак изврши свој задатак“, односно када „проналази себи невесту, ступа на царски престо и наставља срећно да живи до краја живота“³³¹.

Мотив свадбе је развијен у претпоследњем поглављу *Бајке о Крайковечној*, али се ту ова бајка не завршава. Прича о Кратковечној завршава се њеном смрћу. Био би ово трагичан исход, који усмена бајка не познаје, за разлику од уметничке.³³² Наиме, свезнајући приповедач наставља да приповеда догађаје и након њеног живота, одн. прати судбину њеног потомства које се зачело трен пре смрти Кратковечне и Воденог Цвета. Слика живота који се наставља и након јунакињине смрти уводи оптимистички исход у причу. Ипак, тај оптимистички исход је у знаку симболике, а то је сфера до које није досезала усмена бајка.

Очито је да ауторка није избегла да помене присуство смрти („Падао је снег по шумарцима око вира где је Кратковечна умирући положила јаја“). Том сликом завршава се прича о јунакињи бајке. Осим јунакиње и њеног младожење, у води живот завршавају и бројни сватови („Усковитлав се још двадесетак пута у ваздуху, лептирица и Водени Цвет падоше у воду вира и за њима ројеви и ројеви других њихових рођака“). Слика смрти већег броја актера асоцира на завршетке класичних трагедија. Коначно, читава радња *Крайковечне* одвија се по етапама класичне драме: пролог (припада гласу приповедача), експозиција (игранка на Заравни и појава Кратковечне на њој), заплет (отац хоће да је уда за недрагог просца), кулминација (јунакиња бежи уочи зарука

³³¹ Зона Мркаљ, *Наставно истраживање народних приповедака и предања*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2008, стр. 213.

³³² „Разрешење у усменој бајци увек је 'срећно': јунак или јунакиња ступају у брак и седају на престо, недостаци бивају надокнађени, штета се поправља. У ауторској бајци не мора бити тако. Ове бајке могу се окончати страдањем и смрћу својих јунака.“ Љ. Пешикан Љуштановић, *Усмено у писаном*, стр. 20.

и отпочиње борбу за своју љубав), перипетија (укључују се бројни помагачи и догађај почиње да се одвија у жељеном правцу), расплет (свадба). На исходу из света Бајке о Крайковечној стоји и део који наликује на епилог (*Зима на виру воденој цвеша*). У њему приповедач описује зиму на виру у коме леже Кратковечних „безброј бебица у повоју“, које ће на лето добити крила и излетети као што су и њихови родитељи некада. У завршној реченици он се последњи пут директно обраћа читаоцу, као што је то први пут учинио у уводу, заокружујући тим поступком своје приповедање („И понекад ти се учини од удаљеног хромог на снегу гаврана да Рачунција огрнут црном кабаницом хода и мисли на своју штићеницу.“).

Не треба оставити непримећеним да се ово дело одвија у оквирима три јединства. Приказује једну радњу у целини. Догађај се одиграо у току једног дана, одн. колико је трајао јунакињин живот. Радња се дешава на једном месту именованом као Зараван. Јунакиња и споредни јунаци (Попац Хлеббар, Паук Ткач, Рачунција) су личности са јасно профилисаним карактерима. Они делују природно, уверљиво, због чега наликују драмским јунацима.

Овакво посматрање *Крайковечне* потврђује став изречен на почетку поглавља да је ово дело изграђено у складу са ауторкином лирском поетиком, ван жанровских стереотипа.

3. ЕЛЕМЕНТИ ТРАДИЦИОНАЛНЕ КУЛТУРЕ У РОМАНУ *ПРАДЕВОЈЧИЦА*

Романом *Прадевојчица* (објављен 1970) ауторка је закорачила на поље научне фантастике у књижевности за децу. Роман слика рани развој људског друштва, тачније доба раног патријархата, када мушкарац преузима главну улогу у родовској заједници. Видно је да се ауторка ослањала на научна сазнања о праисторији: животу, природи, друштвеној организацији, култури и општем степену развоја пећинског човека. Ипак, није претендовала да напише историјски или научни роман, него дело које је плод њене уметничке имажинације. Носиоци радње у роману су деца: прадевојчица Гава, њен друг Бук, њихов противник – негативни Ген и млади уметник, непознати странац Клек. Радња романа се одвија у оквирима неколико тема: свакодневна борба човека за опстанак, љубав и потреба за лепим оличена у уметности. Борба праљуди за егзистенцију је непрекидна. Она се одвија у дивљој природи, у пећинско доба. Сцене колективне глади, масовних смрти од исцрпљености (поглавље *Глад*) и пошаст коју доноси пожар (поглавље *Пожар у шуми*), реална су реконструкција живљења у давној прошлости. Мотиву љубави је дато значајно место: у првом делу романа дат је у виду љубави између Гаве и Бука; у другом Гаве и Клека. Љубав између Гаве и Бука је више у наговештајима, пре је реч о наклоности, о блискости сродних бића. Љубав између ње и Клека биће крунисана браком, по обичајима које заједница прописује. Уметност је нит која повезује Гаву,

њеног оца Врача, њеног будућег мужа Клека и младог Вештака. Читаоцу се предочава да је потреба човека за уметношћу стара колико и човек. Врач с једне, а Гава и Вештак с друге стране представљају два стадијума у развоју мисли о уметности. Цртежи Гавиног оца врача настали су из прагматичних разлога. Гавини цртежи рађају се спонтано, из дечје потребе да изрази своја опажања и доживљаје. Из овога происходи закључак да се генеза уметности одвијала од практичне ка естетској функцији.

Детињство и одрастање јунакиње, као и цео живот пралуди, одвија се неспутано у природи. Преплитање мотива природе и детињства је обележје поетских и прозних остварења за децу Десанке Максимовић. Гава је носилац универзалних људских искустава: она одраста и сазрева у јединствену индивидуу. То чини истражујући материјални свет око себе, свет природе који је њено станиште. Упознајући свет око себе, природу и људе, она га пропушта кроз своју духовну призму материјализујући своје доживљаје и емоције сликањем по песку, а касније по зидовима пећине. Коначно, њено одрастање и стасавање у девојку праћено је заљубљивањем и, на крају романа, удајом. Очито да су искуства Прадевојчице истовремено искуства „Сведевојчице“³³³, да су детињство и животне фазе кроз које човек пролази исте, ма у ком времену живео. У току биолошког развоја, јунакиња испољава свој сликарски таленат, који ће постати њено опредељење, осмислиће јој живот. Гава је девојчица која одраста у сликарку, ствара подражавајући дела свог оца уметника. Тај пут стварања је познат свеколикој уметности и уметницима. Радознали и истраживачки дух који поседује, а који је издваја од осталих девојчица из племена, такође је предзнак њене стваралачке и уметничке природе. Удајом испуњава своју биолошку улогу,

³³³ В. Велизар Бошковић, „Елементи поетике у прозном стваралаштву за децу Десанке Максимовић“, *Проза Десанке Максимовић*, зборник радова, 2001, стр. 33–47.

што саплеменици од ње и очекују. Тиме се „креативни и биолошки принцип обједињује у њеној личности“³³⁴.

Роман слика развојни пут прадевојчице у девојку Гаву. Овај, у предњем плану развојни и роман личности, у другом плану доноси слике привреде, лова, одевања, уметности, обреда и обичаја људи који су живели у пећинама. Поред материјалног живота, у основи примитивног, чије рецидиве налазимо у развијеним цивилизацијама, ауторска имагинација слика морални и емотивни живот људи, који наликује животу данашњег и човека уопште. Јунаци дела су изразити карактери, који у себи носе изражене и диференциране емоције.

Прадевојчица Гава и њен отац, племенски врач и сликар, типови су првих уметника сликара који су осликавали пећине, о чијем историјском постојању сведоче бројна археолошка открића. Уметност првих сликара имала је прагматичну и магијску функцију, што је видно у пећинским сценама из лова. Реч је о обичају племенских врачава да пре поласка саплеменика у лов исцртавају слике животиња, чиме се, по веровању примитивног човека, бацала враџбина на дивљач да буде уловљена:

„Деца су знала како су ловци веровали да се на судбину лова може утицати цртежом, да ће се збити оно што сликар, или Врач, како су га још звали, нацрта: ако на слици стоји ирвас копљем прободен, зацело ће га уловити, нарочито ако се око цртежа изврше обредне игре које је требало да умилоствиве више силе.“³³⁵

Слике првобитних сликара, врачава, имале су чудесну моћ, а њихова уметност практичну и егзистенцијалну сврху. У својој визији ауторка је то представила сценом обредних

³³⁴ Цвјетин Ристановић, „Љубав и стваралаштво као животна потреба главних ликова у роману Прадевојчица Десанке Максимовић“, *Сивиралашићво за децу Десанке Максимовић*, зборник радова, прир. С. Ж. Марковић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2003, стр. 62.

³³⁵ Сви наводи према: ДМ, ЦД, 7, *Прадевојчица*.

игара, које су се одигравале пред полазак у лов (поглавље *Обредне игре*). Обредне игре представљају свечани чин за све чланове заједнице. Врачева пећина, у којој ће се оне одиграти, посебно се чисти за ту прилику: „Ојха и Гава су сликареву пећину гужвама сухе пузавице и траве и оштрим камењем чистиле тако брижљиво као да чине огромну кожу, нигде ниједне труни није смело остати: силе које дарују срећу у лову воле чистоћу.“ Ловци и њихове жене припремају се за обред улепшавајући своје тело: мушкарци су „мазали лице црвеном глином, а понеки стављали венце око главе и око врата“, док су се жене „китиле и огртале новим кожама“. У склопу припрема за Игре вршили су обредно прање свог тела у реци, не „ради чистоће и лепоте, већ зато што је то спадало у припрему за свечаност, као и кићење и премазивање лица црвеном земљом“. Обредно прање је гест обредног чишћења. Човек је веровао да се прањем „usvajaju vrline izvora: razna se svojstva voda prenose na onoga koji se njima natapa; one čiste, jačaju, isceljuju i oplodjuju. Obrednim pranjem se prisvaja nevidljiva snaga voda“.³³⁶

Централно место у обреду заузимао је Врач, „свечан, с венцем око главе, огрнут кожом пламене боје“. Он треба да баца враџбину на дивљач пред лов:

„Кад се камени атеље напунио ловцима, Врач је бацио прегршт уситњеног говеђег лоја на ватру, и она се, нахрањена овом жртвом, попела до таванице. Тада је он почео обред уцртавши једним потезом реза стрелу у коња кога је био раније насликао.
– Нека се ловци Белих Пећина врате из лова с устрелим ждрепцима – рекао је свечано.“

Док „ватра дукти, а ловци око ње у заносу играју, бацају се копљима у цртеже“, обреду се прикључују сви присутни

³³⁶ A. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, odrednica Obredno pranje, str. 618.

(„Играле су сада и жене с ловцима.“). Ватра, као неизоставни чинилац обреда, симболизовала је очишћење и препород. Сматрало се да боравак поред ватре обезбеђује људима здравље и добро у будућности. Ватра је у паганском култу сматрана посредником између човека и божанства. У обредима смрти и препорода ватра се доводи у везу са антагонистичким принципом – водом. Ова два елемента, удружена, симболизују смрт и поновно рађање. Очишћење ватром допуњује се очишћењем водом. Оба елемента нашла су место у сцени обредних игара *Прадевојчице*. Коначно, црвена боја којом ловци мажу своја лица припремајући се за обред одговара боји ватре. Играње уз обредну ватру је знак весеља, овде због предстојећег догађаја – лова.

Цртежи копљима прободених звери на зидовима Врачеве пећине, коју је он доживљавао као „камени атеље“, представљају зачетак уметности чији дух на том ступњу коинцидира са духом првобитног човека и његовим схватањем уметности. Ти цртежи у стени сведоче о присуству хомеопатске магије. Хомеопатска/имитативна/подражавалачка магија играла је улогу у поступцима које је непросвећени ловац предузимао да би дошао до жељеног плена. „Po principu da slično proizvodi slično, lovac i njegovi prijatelji čine mnogo štošta, svesno imitirajući rezultat koji žele da postignu.“³³⁷ Читаво племе укључивало се у магијске обреде у циљу заједничког интереса – умножавања улова, јер се веровало да извођење магијског обреда пред лов помаже његовом успешном окончању. Обреди су се састојали у имитирању успеха који се желео постићи, по принципу „da slično proizvodi slično, ili da posledica liči na uzrok“³³⁸. Слика устрељене звери требало је да испровоцира исти догађај у ловчевој реалности. Свим обредима руководио је врач или маг. Пошто је том приликом практиковао „javnu magiju“ (а не приватну, у циљу личног добра),

³³⁷ Dž. Dž. Frejzer, *Zlatna grana*, str. 32.

³³⁸ *Isto*, str. 27.

„to jest čarobnjaštvo radi dobra cele društvene zajednice“³³⁹, у очима саплеменика бивао је уздигнут „do velikog uticaja i slave“³⁴⁰. Често је био унапређиван у положај поглавице или краља племена. Улогу врача, по Фрејзеровом мишљењу, обављали су „oštroumniji duhovi“, најспособнији и најпроницљивији појединци. Ове дистинктивне особине поседује и Врач у роману. Поред сликарског дара, Врач се у заједници истиче вишим сензибилитетом и интуицијом, запитаношћу над силама које управљају дешавањима у природи и друштву:

„А слутио је нејасно, будући сложеније душе него његови саплеменици, да се у природи стално играју неке обредне игре, да су Беле Пећине и Ледени Гуштер нечији цртеж, нечије дело, и да срећа у лову не зависи само од обредних игара у његовој сликарској пећини већ и од неких других које се негде невидљиво његовом оку изводе“.

Невидљива и супериорна рука свакако припада првобитном творцу, овде неименованом, што указује на зачетак теистичког мишљења у заједници. Запитаност над догађајима којима човек не руководи указује на мисаоност Врачеве природе. По тој особини он је духовно супериорнији од осталих чланова заједнице, што је критика учила као зачетак процеса индивидуализације личности.³⁴¹

Гава, кћи уметника, одрастајући открива своје уметничке и моралне црте, којима подсећа на свог оца. Духовно је богатија од остале деце у роману, тајновита је и проицљива, мудра и карактерна. Издвојена је од осталих јунака и блиска са природом, баш као личности њој духовно блиске – дечаки Бук и Клек. За њу ауторка каже да је „занета“ и „замишљена“, често

³³⁹ Isto, str. 55.

³⁴⁰ Isto, str. 55.

³⁴¹ В. Велизар Бошковић, *У ведрим њросѣорима дейињсѣва*, студија, Нова књига, Београд, 1974, стр. 92.

се осамљује и поред мајчиних упозорења да у природи вребају опасности. У својим усамљеничким шетњама истражује окружење, у потрази за несвакидашњим, непознатим. Њеном карактеру одговара несвакидашња љубав, која ће се остварити у другом делу романа заљубљивањем у Непознатог, Клека.

Лик дечака Бука насликан је по обрасцу митских хероја³⁴². Он је „мушки пандан Гави“³⁴³. Од детињства другују откривајући природу која их окружује. Он је, попут Гаве, снажна личност, емотиван, али и мушки снажан, вешт, племенит – што значи да поседује црте које га предиспонирају да буде изузетно вредан члан заједнице и добар ловац. Његови племенити поступци мотивисани су потребом да чини добро другима и да стекне наклоност особе коју и сам воли, Гаве. За разлику од саплеменика који у дивљачи виде само храну, за Бука је она оличење лепоте. У доба глади пушта ирвасе на слободу уместо да их убије; иако је у прилици, не жели да убије ждребе, него да га припитоми. У његовом лику приметан је виши еволутивни степен свести – прелаз од лова ка припитомљавању животиња.

Овај наглашено позитиван лик страда кобном грешком, заменом у лову. У лову на дивље коње, понесен жељом да се истакне, несмотрено напушта стражарско место и ловци га грешком устреле: „Међутим и ловци су већ избили на висораван не слутећи да их је неко претекао. Једно копље смртно рани Бука, који је већ јурио за гоњеним животињама мешајући се с њима и кога нико од ловаца у узбуђењу није приметио. Загушени сопственом виком, они нису чули његов крик.“ Овде се уочава мотив смрти јунака у лову, који познају и наше епске песме. Епске песме се служе оваквом сликом лова (замењена ловина) да би тематизовале сусрет човека са судбином.

³⁴² Приметио Драган Лакићевић у Поговору „Опстанак Десанке Максимовић“, Д. Максимовић, *Прагевојчица*, Bookland, Београд, 1998, стр. 228.

³⁴³ *Истио*, стр. 228.

Реч је о лову без очекиваног улова, односно без уловљене животиње, уместо које се јавља непредвиђена/непланирана замена за дивљач. Та замена се увек слика у виду драматичног, често и трагичног обрта, како за живот ловца, тако и за његово окружење. Ловина може бити надокнађена на више начина³⁴⁴, односно замењена „уловом“ човека/жене (ловца заспалог у гори, виле, находа); „уловом“ божје казне због ловчевог сагрешења; добијањем обавештења уместо ловине (нпр. о „риси риби“ у песми *Змија младажења*, Вук, II, 11); добијањем опомене која спречи трагично убиство (нпр. Јакшић Дмитар уместо улова добија опомену која спречи братоубиство, Вук, II, 97); уместо ловине као исход лова јавља се слутња/наговештај будућих догађаја (да ће кнез Лазар оженити Милицу, да ће настати „пошљедње време“ за Србију у *Женидби Кнеза Лазара*, Вук, II, 31). Коначно, остала је још једна могућност замене у лову – замена човека ловином, одн. смрт човека уместо смрти животиње. Мотив се јавља у Вуковој песми *Смрти војводе Кајице* (Вук, II, 80), где Кајица гине уместо да се улови дивљач. Репрезентативнија песма са овим мотивом је свакако бугаршtica *Марко Краљевић и браћи му Андријаш*, у којој се смрт јунака развија кроз алегорију о „тихом јеленку“. Својом племенитошћу Бук надраста вршњаке (баш као и Андријаш који у самртном часу ослобађа брата кривице за братоубиство које је починио), а својом смрћу постаје достојан да се назове епским трагичним јунаком.

Антипод морално и физички изузетном јунаку Буку је „главати, подли“ Ген. Његово име и атрибути који га прате у функцији су осликавања карактера. Он је љубоморан, насилан, деструктиван. Носилац је свега негативног у човеку, што се од прачовека преносило на будућа поколења.

Клек је још један уметник у роману. Одликује се способношћу да „ваја лепо као вода“. Ваја фигуре жена које симболизују плодност. То су беле фигуре које су имале „широка

³⁴⁴ В. у: М. Детелић, *Митски простор и етика*, стр. 287–289.

бедра и велике трбухе“ и „биле су очешљане као девојке у насељу“. Припадници племена су знали за магијску функцију фигура и коментарисали су је речима: „он велича живот и плодност“. Сматрали су да тим фигурама баца враџбине на жене да рађају, да би се племе спасило од изумирања. Стари врач, Гавин отац, спасавао је њихово насеље од глади, а овај нови уметник од актуелне претње – биолошког нестајања. Зато га радо прихватају и желе да га задрже у насељу.

Травар је још један од јунака именован по својој функцији у роману. Он сакупља лековито биље којим лечи болесне саплеменике. Ову врсту примитивних лекара познавао је наш народ у периоду простонародне медицине, која је претходила развоју медицине као науке. Реч је о периоду пре аналитичког познавања анатомије и физиологије човечјег тела, уз површно познавање хемијских својстава ботаничког света.

*

Заједница представљена у роману има своје уређење и традицију. Одликује се језиком, хијерархијским поретком, обичајима и правилима понашања. У традиционалним културама људски живот пролази кроз низ церемонијалних циклуса. Они се одигравају у свим озбиљним, за појединца значајним тренуцима живота, као што су: рођење, иницијација, венчање, зрело доба, старост и на крају смрт. Кроз ове кључне моменте појединац не пролази сам, него са заједницом којој припада (породица, племе). Обреди прелаза састоје се из неколико константних фаза – одвајање, прелазни период, пријем – чији чиниоци варирају у различитим народима. Фабула *Прагевојчице* доноси читаоцу слику бројних обреда и обичаја који датирају из ране фазе развоја људског друштва.

Култ мртвих и однос заједнице према умрломе развијен је на више места у књизи. Следећи пасус, који илуструје народно веровање да човек, односно човечја душа, живи и после смрти, осликава свест прачовека:

„Гава од страха није смела прићи носилима. (...) Било јој је несхватљиво да Бук мора у пећину где спавају мртви, где су два Плоднина сина, где је Врачев брат, где су Хонла и њена сестра, кћери Ојвине, помрле на порођајима, где су деца скапала од глади и многи други чији се гласови у ноћи чују у совином кукању.“

Отуда се Гава обраћа недавно погинулом дечаку Буку да би га обавестила да ће му се ускоро придружити и њен отац, за кога она верује да неће оздравити:

„Гава је оставила Ојху и ловце крај Врача и пошла према пећини мртвих. Тoga пута није желела да сретне непознатог, хтела је Буку да каже да Врач мора к њему. Крај пећине није било никога. Владала је већа тишина него на дну јаруге. Наслонила је Гава усне уз камену плочу.

– Врач мора умрети – рекла је.

Бук није одговорио.“

Веровање да мртви, односно човечје душе, настављају да живе и после смрти на неком другом свету, илустровано је овде у виду њиховог боравка у пећини мртвих. Познато је народно веровање да после смрти душа доспева на неко место – рај, пакао или „неко треће место, одакле се душе, по бојјем одређењу могу и да враћају на овај свет, и то редовно да изврше неку покору или посвршавају нешто што им је била дужност да сврше за живота, па нису могли“³⁴⁵. Те душе се са оног света враћају у извесне дане, а обавезно у дане задушница.

У тумачењу пећине, као и свих великих симбола, јављају се два аспекта: позитивни и негативни. У митовима о постанку, пећина се, као простор унутрашњости, јавља као архетип материце; бројни иницијацијски обреди започињали су пролазом кандидата кроз пећину. Насупрот таквом тумачењу, стоји друга, трагичнија симболика пећине. Пећина се јавља

³⁴⁵ П. Булат, В. Чајкановић, *Митолошки речник*, стр. 107.

као место прелаза са земље на небо. Исус је рођен у пећини, у њој је и покопан пре свог вазнесења на небо. Коначно, у пећинама се често крију чудовишта. У њима се налазе врата пакла, по веровању које је владало у Кини. Верујући да води у подземље, бројни народи су у њој покопавали своје мртве, „који би у нјој зарочијали свој dug zagrobni život“³⁴⁶.

Букова смрт семантички корелира са смрћу културног јунака, одн. јунака јуначких митова. Говорећи о обредима прелаза у јуначким митовима Елеазар Мелетински констатује: „Тамо где се описује, смрт културног јунака често се замишља као неконачна, остаје нада да ће се он вратити из царства мртвих, да ће оживети у будућности.“³⁴⁷ По митском обрасцу замишљена је смрт еписког Краљевића Марка³⁴⁸, као и младића Бука, чије је вечно станиште пећина.

У сижеу *Прадевојчице* налазе се још неки моменти својствени биографијама митских јунака.³⁴⁹ Један од њих је обред иницијације. Ритуали иницијације имају своје упориште у миту о јунацима, одакле су доспели у фолклорну књижевност (бајке и песме). У јуначким митовима иницијација (прелазак из групе деце у групу одраслих) је битан моменат. Његово место у животу мушкарца је било фиксирано и непроменљиво (рађање, именовање, иницијација, брак, посвећивање у виши социјални статус у мушком савезу – посвећивање у

³⁴⁶ А. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, odrednica Pečina, str. 685–689.

³⁴⁷ Е. Мелетински, *Поетика мита*, стр. 232.

³⁴⁸ Пећина је чест топос у фолклору. Предања је представљају као митски простор у коме бораве Марко Краљевић и Новак Дебељак. Износећи веровање о смрти Краљевића Марка, Вук у *Рјечнику* каже да је Марка након једне крваве битке Бог „некакијем чуднијем начином пренио“ у „некаку пећину“, у којој Шарац и он „и сад живе“. Предање се завршава речима да ће се Марко „једнога дана пробудити и опет на свијет изићи“, (Вук, *Српски рјечник*, стр. 345–346). Мотив пећине као вечног станишта јунака искористила је ауторка у свом роману.

³⁴⁹ В. у: Е. Мелетински, „Јуначки митови и 'прелазни' обреди“, *Поетика мита*, стр. 229–233.

врачеве и старешине, и, најзад, смрт). Као еквивалент ритуалу иницијације митског јунака у роману *Прадевојчица* налази се мотив Буковог првог одласка у лов (поглавље *Гоњење ир-васа*). За мушкараца је иницијација била „најважнији и нај-узорнији“³⁵⁰ прелазни обред. Иницијација је подразумевала „одвајање полно сазрелог младића од мајке и сестара, од групе непосвећених жена и деце“ да би био преведен „у групу одраслих мушкараца-ловаца са правом на женидбу, која следи затим“³⁵¹. Бук неће доживети ту следећу фазу у обредима прелаза, коју ће у ритуалном погледу у потпуности доживети Непознати. На овом месту треба запазити да је и одрастање/сазревање јунака народне бајке везано за лов. Дорастање до оружја/коња/пушке је знак зрелости јунака; кад се јунак *Злајџоруној овна* (Вук, *СНП*, 12) „опаше снагом“, он тражи од мајке очеву пушку „да иде с њом у лов“.

Обред жаљења за покојником обрађивала је Десанка Максимовић у стиху (в. поглавље „Елементи народне књижевности у поезији Десанке Максимовић“) и прози романа *Прадевојчица*. У роману ће смрт младе породиље Хонле пропатити све чланице заједнице на традиционалан начин, запевком и распуштањем косе:

„Затим је завапила Хонлина мајка и за њом све жене, као кад звер почне урликати па јој се и друге придруже. Све су просуле косе по грудима и плећима у знак жалости за преминулом младом женом која је до малочас нагнута над виром радила заједно са њима.“

Нагрђивање тела у знак жалости приказано је у сцени жаљења мајке за младим ловцем погинулим у лову:

„Ловци су спустили носила пред пећином његове мајке. Са последњом очајном надом она је загрлила Бука приносећи своје лице његовом, па осетивши да

³⁵⁰ Е. Мелетински, *Поетика мита*, стр. 230.

³⁵¹ *Исто*, стр. 230.

је хладан и да мора у јаму из које се нико не враћа,
почела је јачући чупати косу и грдити лице и груди.
Чинило се да ће себи месо покидати и очи ископати.“

Обичај опремања покојника земним стварима, оружјем
и ратним прибором ако је био ловац, храном и водом, поти-
цао је из веровања да ће он свој живот и све активности,
које је практиковао на овоме, наставити на оном свету:

„Дојиља је младића огрнула новом кожом.
Вештак га је опасао најлепшим опасачем који је имао
у својој ризници.

Гава је скинула огрлице које јој је млади уметник
подарио и једну уплела Буку у косу, а другу му омо-
тала око мишице.

Гоул је спустио крај њега копље којим је дечак ир-
васе погодио и оружје које је носио у последњем
лову (...).

Оштрач му је подарио два кремена врха, један за
стрелу, један за копље, којима се дечак за живота,
долазећи у његову радионицу, нарочито дивио. У ка-
меној здели сестра му је донела воде са реке ако буде
жедан.

Скакач му је поред зделе с водом оставио комад тек
рашчереченог меса.

Отишао је Бук свечано одевен у пећину мртвих да се
не постиди пред онима који су ту већ раније лежали.
Имао је, ако га ко нападне, чиме да се брани, имао
је да пије и да једе ако му се прохте.“

Смрт је, по народном веровању, обележена и присуством
хтонских животиња. Тако смрт Хонле прати оглашавање
злослутних, нечистих животиња:

„После тога су почеле хукати сове. (...) Тек што су се
сове напророковале, негде високо у планини почели
су урлати пси и курјаци.“

Пријем странца је обред прелаза који је често практикован у примитивним друштвима. Након што се одвоји од свога племена, странац тежи да постане припадник друге групе, племена. Међутим, то се не може десити ако странац не прође кроз тачно утврђене етапе обреда прелаза.

Процес зближавања странца и локалног становништва, по ван Генепу, пролази кроз неколико фаза³⁵². За већину народа странац је био „некакво сакрално биће, обдарено магијско-религијским моћима, натприродно благотворан или злоћудан“³⁵³. Будући такав, потенцијално опасан, он није смео одмах да уђе у село, већ је морао издалека да покаже своје намере. Најпре су са њим контактирали изабрани појединци из племена, углавном поглавица или изабрани ратници. То прелиминарно стање траје до тренутка када странац буде прихваћен, што је означено разменом дарова, нуђењем намирница од стране племена, додељивањем смештаја. Коначно, церемонија се завршава обредима пријема: свечаним уласком, заједничком трпезом, руковањем. Део процеса пријема код неких народа била је и размена жена. Племе је „позајмљивало“, тј. давало своје жене странцима, јер се веровало да ће се тако добити деца која ће „бити даровитија или снажнија“³⁵⁴.

Корелативе појединим фазама овог обреда налазимо у *Прадевојчици*. Непознати се најпре крије у пределу Белих Страна, издвојен, у сопственој пећини. Са њим комуницира само Гава, док не буде прихваћен од целог њеног племена. Гаву отац и Старешина намењују управо њему, с циљем да га задрже у свом племену, због његових чудесних вајарских способности и зарад виталног потомства. Њега заједница производи у новог „младог врача“, који треба да наследи остарелог Врача.

У роману се за лик Непознатог везује неколико прелазних обреда. Поред обреда пријема у нову заједницу, са више

³⁵² В. Арнолд ван Генеп, *Обреди ѡрелаза*, стр. 31–48.

³⁵³ *Истио*, стр. 32.

³⁵⁴ *Истио*, стр. 41.

детаља представљен је обред ступања у брак, који се дешава истовремено са посвећивањем у новог племенског врача. Прелазни обреди, између осталог, подразумевају и извесне провере иницијанта. Од успешности у извршавању провера зависи пријем иницијанта у нову заједницу. Припадници племена проверавају Непознатог тако што разгледају и коментаришу фигуре које ваја:

- „ – Странац је врач. Баца чини да жене роде. Ту су се све загледале у широка бедра и велике трбухе белих фигура.
- Странчеве жене имају прса и бедра као у нас – задовољно је приметилa Плодна.
- Он врача да мајке имају млека – приметилa је Ојха. (...)
- Он велича живот и плодност – примети Вештак, који је као уметник такође брзо ушао у суштину странчевог стварања.“

Присутни такође имају увид у његову припрему свадбених дарова. Изопштен је из сопствене средине и живи сам, до третку свадбе када званично буде прихваћен у нову средину.

Елементи обреда иницијације разликовали су се у зависности од пола иницијанта. Знак зрелости код дечака у популацији на Белим Стенама је његово проглашење за ловца, о чему је већ било речи. То је био знак да је мушкарац способан да се стара за будућност заједнице обезбеђујући јој храну. Задевојчење или друштвена зрелост девојчица код већине народа следи након физиолошке зрелости, пубертета. Тај редослед јавља се и у вези са Гавином променом статуса из детета у девојку (в. поглавље *Ојха чешља Гаву као девојку*). Наиме, знак друштвене зрелости Гаве је тренутак када мајка почиње да је чешља као девојку: „затим јој косе сави и подиже над чело као круну.“ Када је Бук, који је симпатише, приметио ову промену („да Гава са детињом гордошћу носи круну тамних власи, али некако преплашено“), по први пут јој упућује комплимент да је лепа. Да је промена чешљања девојчице

била знак полне зрелости и да тај знак разумеју сви чланови заједнице, говори и епизода са другим младићем који симпатише јунакињу. Уочивши ту промену на њој, Вештак, уметник и млади ловац, у знак заљубљености поклања јој огрлицу од шкољки, коју је својеручно направио (тзв. свадбена огрлица). Од тог тренутка он постаје „све свеснији да чезне за њом, замишљајући како јој расплиће косу, коју јој је Ојха сада као девојкама сплитала и дизала врх чела као круну“. Тада Вештак постаје Буков супарник у настојању да освоји срце девојке Гаве. Иницијација девојке завршава се променом статуса у жену, односно њеном удајом.

О симболици промене начина чешљања говори и обред краљица, који је наш народ практиковао углавном у време празника Свете Тројице, а понекад у и току других летњих светаца. У обреду су учествовале само девојчице „пре него што се задевојче (што се симболично изражавало мењањем фризура, навлачењем дела плетенице на чело – ’навучу плетеницу’). (...) За *младу*, која је идентична *краљици*, бирала се лепа, окретна девојчица, доброг држања, која се очешљала као девојка. У плетеницу јој се задене цвеће“³⁵⁵. Поворка девојака обилази сеоске куће, певају песме, након чега се *млада* или *краљица* обраћа домаћици са жељом да јој у кући све буде плодно, богато и родно. Уопште, обред краљица је у вези са култом плодности и рађања. Не случајно, жеље у вези са плодношћу изриче *краљица/млада*, тачније једина међу девојчицама која је очешљана као девојка. Фингирајући девојку, она је једина носилац иманентне женске плодности, и зато се она назива *младом*, тј. она којој предстоји још једна фаза прелаза – удаја и остварење плодности.

На страницама *Прадевојнице* представљен је свадбени обред, онако како је практикован у претхришћанској заједници. Реч је о поглављу *Колиба крај реке*, које говори о јунакињиној удаји.

³⁵⁵ Зоја Карановић, *Небеска невеста*, стр. 85.

Након задевојчења следи Гавино венчање. Оно је праће-но свадбеним свечаностима. Отац даје њену руку младићу из другог пламена, странцу Клеку, кога проглашавају новим, „младим врачом“. Ова смена племенског врача мотивисана је биолошким и практичним разлозима. Заједници треба млађи врач, који се појавио у време када племе треба подмладити рађањем деце. Избор пада на Клека, јер уме да баца чини на жене да би рађале. Он то чини вајањем женских фигура које симболизују плодност. Према теорији хомеопатске магије, о којој је већ било речи, човек је веровао да може утицати на плодност биља, животиња и људи. Правећи фигуру плодне жене, тј. са наглашеним атрибутима плодности, веровао је да стварне жене чини таквим. И овде је на сцени магијски закон сличности.

Познато је да у нецивилизованим и полуцивилизованим друштвима брак није само ствар будућих супружника, него и њиховог окружења, шире заједнице. Свуда „осим код ’слободног брака’ постоји интересовање ужих или ширих заједница за чин здруживања две особе“³⁵⁶. Брак је у традиционалним заједницама могао бити склопљен тек након сагласности родитеља, „јер, ако би се момак и девојка, који су стасали за брак некако срили, упознали и заволели, они се нису могли ’узети’ једино ако им то родитељи дозволе“³⁵⁷. Дакле, претходно упознавање и заљубљивање момка и девојке није било довољно за склапање брака. Обичај уговарања брака преживео је из далеке прошлости до наших ближих предака.³⁵⁸ Његов одјек нашао се и на странама *Прадевојчице*.

Уопште, бракови у заједници на Белим Стенама склапају се по договору. Ово уговарање брака чинили су старији чланови заједнице. Познато је да су старији мушкарци у

³⁵⁶ А. ван Генеп, *Обреди ђрелаза*, стр. 137.

³⁵⁷ З. Карановић, *Недеска невеста*, стр. 109.

³⁵⁸ В. Зоја Карановић, „Свадба и дар, или дијалог који траје“, *Недеска невеста*, стр. 108–140.

получивилизованим друштвима уживали највећи углед. Када је популација на Белим Стенама остарила, јавила се потреба да се племе подмлади склапањем нових бракова у циљу стицања потомства. Решавање овог проблема је од интереса за читаву заједницу, па га тако колектив решава:

„Старешина је, ускоро после смрти Букове, са Врачем, Оштрачем, Траварем и Аохом смишљао које младе девојке треба удати, да замене мајке које престају рађати, и које им ловце треба одредити за мужеве.“

При томе се нису занемаривале емоције, верујући да ће брак бити успешнији ако је већ постојала узајамна наклоност младих: „Старешина је у два маха срео Гоула са Вештаковом сестром и приметио како је Гоул жељно гледа. Мада је у његовој моћи било да прави женидбене планове као што прави планове за лов, старешина се радовао када погоди жеље младих ловаца, јер је веровао да ће пород бити богат и здрав ако ловцима досуди девојке у које са чежњом гледају. Пре него што је свечано пред целим насељем Гоулу и Вештаку досудио девојке поразговарао је са сваким од њих.“ Слично је поступио Гавин отац када је пристао да је уда за Клека, након што је приметио да двоје младих гаје обостране симпатије. Тако склопљени бракови носили су гаранцију успешности и плодности, што је првобитној заједници било од виталног значаја.

Овакво поимање уговарања брака имао је и наш народ. Ако би пријатељи проценили да једни другима „одговарају“, њихове породице могле би да приступе процесу „орођавања“, што се практично чинило разменом дарова, „пошто се у оквиру свадбених обичаја даривало дуго и много“³⁵⁹. Момкова фамилија је у даривању предњачила у односу на младину, све до тренутка док млада удајом не пређе „на њихову страну“. То је разумљиво будући да је она сама представљала највреднији дар. Дакле, реч је о процесу реципрочног, а не

³⁵⁹ З. Карановић, *истио*, стр. 109.

једностраног даривања. Девојка/жена је сматрана највећим даром, јер преласком у нову породицу доноси своју иманентну биолошку моћ рађања, која је младожењиној породици од највећег значаја.

Одјек свадбеног обичаја даривања налази се у *Прадевојчици* када Клек у присуству заједнице дарује Гаву:

„– Нека Клек дарује Врачеву кћер по обичају у Белим Пећинама.

Бојећи се да младић неће старешину разумети, жене су начиниле покрет рукама као да стављају огрлицу. Клек је ушао у колибу и из малог удубљења у стени извадио огрлицу начињену од језерских шкољки, дотад невиђених, у два низа и ставио је Гави око врата. После тога јој је пребацио преко плећа меку златасту кожу.“

Даривање, односно процес размене поклона, део је обредно-обичајне праксе код Срба. Даривање је било нарочито интензивно у предсвадбеним обичајима. Оно би кулминирало на веридби. Тада се давао „велики дар“. Реч је о прстену који девојка добија од будућег мужа. Даривање кружног накита у виду *огрлице* коју Клек даје Гави могло би бити у корелацији са даривањем прстена код нашег народа. Оба предмета имају сличну симболику. Прстен има својство „*da obeleži vezu, da priveže. Javlja se kao znak saveza, zaveta, zajednice i zajedničke sudbine*“³⁶⁰. С друге стране, огрлица симболизује „*vezu između onoga ili one što je nose i onoga ili one što su je dali ili nametnuli. Zato ponekad ima i erotsko značenje*.“³⁶¹ Дакле, оба предмета означавају везаност. Заједнички им је кружни облик, који симболише „*savršenost, homogenost, odsutnost razlikovanja ili podele*“³⁶², савршенство и јединство. Коначно, круг је симбол

³⁶⁰ А. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, odrednica Prsten, str. 751.

³⁶¹ *Isto*, odrednica Ogrlica, str. 628.

³⁶² *Isto*, odrednica Krug, str. 444.

заштите, коју јамчи унутар својих граница. Круг око града, храмова, гробова служи као одбрамбени појас, који спречава непријатеља/демона да продру унутар њега. „Borci bi pre nego što započinu borbu nacrtali krug oko svojih tela. Zaštitni krug kod pojedinaca poprima oblik prstena, narukvice, ogrlice, pojasa ili krune“³⁶³. Дакле, и прстен и огрлица употребљавали су се од најдавнијих времена и код свих народа као амајлија за заштиту од нечистих сила, чијем дејству је будућа невеста, као биће у фази прелаза, била нарочито подложна.

Након даривања Гаве, у роману следи благосиљање младенаца. Том приликом присутни им упућују жеље за благостање и потомство:

„– Нека Врачева кћер испуни ове стене цртежима – благословио је сликар.

– Нека испуни колибу децом! – промрмља Кукувија сматрајући да је то важније. (...)

Полазећи, старешина је изговорио уобичајене речи свадбеног благослова.“

Благосиљање је било неизоставна ритуална радња у свадбеном обреду Словена. Поступак је имао заштитну функцију од злих сила, којима су млада и младожења током обреда изложени. Али се благосиљање могло сматрати и вербалним даром, једним од многобројних у склопу обичаја даривања. У *Прадевојчици* функција благосиљања је најближа оној коју је учила З. Карановић: „А благосиљање је некада могло бити и део својеврсног вида венчања, који је претходио хришћанском.“³⁶⁴ Наиме, благосиљање има и религиозно обележје, за разлику од до сада поменутих ритуала који имају превасходно магијски карактер.

Пре покрштавања благосиљало се много у току свадбене церемоније. О постојању такве праксе сведоче њени рецидиви,

³⁶³ Isto, odrednica Krug, str. 448.

³⁶⁴ З. Карановић, *Недеска невеста*, стр. 126.

о чему пише Тихомир Ђорђевић: „У Срему се благослов даје најпре младожењи, у његовој кући, пред полазак по младу; па млади, у њеној кући, пред полазак на венчање, па, најзад, опет млади, пред одлазак у младожењину кућу.“³⁶⁵ Благослови су се изрицали и у бројним свадбеним здравицама. Временом су многобројна благосиљања саображена хришћанском духу, па се место њиховог изрицања (које је првобитно било ван цркве) померило у црквене институције, а уместо родитеља и учесника у свадби благосиљање обавља званично лице – хришћански свештеник. Потврду овога налазимо у *Душановом Законику*, у другом члану, где стоји: „Властела и други људи да се не жене без *блајослова* од свога архијереја, или да се *блајослове* од оних које су архијереји поставили изабравши их за духовнике.“, или у трећем члану, који захтева да се ниједна свадба „не учини без венчања, а ако се учини без *блајослова* и *ујийија цркве*“³⁶⁶, такови да се разлуче“³⁶⁷. Дакле, са напредовањем хришћанства напредовала је и идеја да се брак црквено институционализује, и уместо неформалног благослова потврди званичним благословом свештеног лица приликом церемоније црквеног венчања.

Свадбена свечаност у роману завршава се паљењем, по први пут, ватре на огњишту у колиби младенаца: „Једна девојчица је пружила Гави жишку да упали ватру у колиби“. Овој сцени аналоган је поступак у свадбеним обичајима код Срба који се одвија при завршетку сватовског весеља, тачније у тренутку увођења невесте у нови дом. Тада свекрва уводи невесту у кућу, а она „удара шаком о рагастов, меша ручак, или јој свекар удари главу о пећ“³⁶⁸. Ритуал је налагао да млада обиђе три пута око ватре, да промеша ватру, јер се веровало да ће се стока размножавати онолико колико искри

³⁶⁵ Тихомир Ђорђевић, *Наш народни животи*, II, стр. 359.

³⁶⁶ Курзив С. П.

³⁶⁷ *Душанов Законик*, прир. Биљана Марковић, стр. 57.

³⁶⁸ З. Карановић, *Недеска невеста*, стр. 134.

изађе из ватре. Преношење преко прага, додир са рагастовом, ударање о пећ, мешање ручка, царање ватре по огњишту, представља контакт са светим местима у дому, која су у вези са култом предака. Сврха свих тих радњи је да се млада, још увек биће у фази прелаза, веже за нови дом. Огњиште је у ту сврху било најзгоднији објекат, јер се знало да је „магија везивања, (...), посебно (је) директна у радњама око огњишта/шпорета“³⁶⁹. Гавино паљење прве ватре на огњишту сматрано је свечаним чином, коме је присуствовала цела заједница. Очито да заједница у *Прагвевојчици* гаји култ огњишта, који је био својствен и нашим прецима.

Шире посматрано, огњиште је поштовано у свим друштвима. Оно је симбол дома, заједничког живота, везе мушкарца и жене, породице. Такође, оно је „solarno središte koje toplinom i svetlošću zbližava bića, a i mesto gde se priprema hrana, ognjište je središte života koji se pruža, podržava i širi“.³⁷⁰ Нераскидиво је повезано са ватром, чија се основна обележја – лустративно и заштитно, преносе и на огњиште. Познато је да се паљење прве ватре на огњишту сматрало свечаним чином. Сматрано је центром куће и ватра се у њему никада није гасила.

Коначно, присуство целе заједнице у свим фазама свадбеног обреда *Прагвевојчице* познаје и српска традиционална патријархална заједница. Позивање у сватове био је важан тренутак, јер се тада у догађаје око свадбе уводила и шира заједница (кумови, родбина, пријатељи, комшије). Верује се да је то некада „имало прагматичко-магијски смисао, да би се спречила несрећа, односно могући негативни утицај оних који нису били звани“³⁷¹. У том контексту бајка о Трновој Ружици је прича о институцији позивања на гозбу, односно последицама ако се том приликом направи грешка. Верујући у ово, примитивно друштво је сматрало да на гозбу треба

³⁶⁹ Исто, стр. 134.

³⁷⁰ А. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola, odrednica Ognjište*, стр. 628.

³⁷¹ З. Карановић, *Недеска невеста*, стр. 119.

позивати сваког ко може и хоће да дође. Тако су словенској свадби присуствовале не само две фамилије којих се свадба тиче, него и цело село или околина, па се свадба претварала у јавну свечаност.

Очито да свадбене свечаности у *Прадевојчици* у свом под-тексту садрже елементе свадбеног обреда из традиционалне културе, трансформисане и прилагођене слици света у делу.

Још један обред прелаза нашао је место на страницама *Прадевојчице*. Реч је о рођењу детета. Порођај се одвија крај реке, у природи, у доба непознавања медицине као науке. То је основни разлог што је у праскозорје науке много жена умирало на порођају („Колико има пећина и шатора, толико је жена умрло рађајући.“). Тако се над слику рођења Хонли-ног детета надвила црна сенка породиљине смрти.

*

У роману је значајан простор посвећен небеским телима и елементима природе. Сунце носи метафоричан назив Брат Огањ, а Месец Мртви Брат. Именица брат, коју у основи имају оба небеска тела, персонификује их и указује на поштовање и блискост коју им је примитивни човек указивао. Чинио је то у потреби да их умилостиви и придобије њихову наклоност, од чега му је умногоме зависила егзистенција. Сунце је један од најважнијих фактора у свим природним религијама, па и у претхришћанској религији наших предака. Оно је и касније играло важну улогу у верском животу народа, о чему сведоче народни обичаји у вези са празницима посвећеним култу бога сунца (нарочито у време Божића и Ускрса, када се бог сунца подмлађује).

У свету романа небеска тела и појаве у природи људи доживљавају као жива створења која значајно утичу на њихов живот. Брат Огња (Сунце) уживао је њихово пуно поштовање: „Тога ватреног створа, који понекад силази с неба у реку да се окупа, пратила су пријатељска осећања ловаца.“ Када

би освануло сунчано јутро, говорили би да се „Брат Огња пробудио ведар“, а у смирај дана – да иде „у пећину да спава“. Слично су уважавали и његовог Мртвог Брата, и поштовали га као „савезника ловаца“, који је ноћу „устајао из јаме где је био сахрањен и полазио да уходи звери и њихова легла, показујући ловцима пут до њих“.

Старог јавора, који је растао пред пећинама и штитио их „од муњиних ватрених цилита дочекујући их у своје руке“, поштовали су као свето дрво, приписујући му апотропејску моћ. Да би задржали његову наклоност, ловци су му приносили жртву на дар: „хранили су га и појили, доносили му прегршти земље, јер је на стени где су живели није било довољно, и воду са потока за време суше“. Реч је о првобитном антропоморфизму, склоности човека да неживим стварима приписује људски карактер, мисли и осећања. Антропоморфно приказивање натприродних сила прати развој религије од њених почетака. Ову појаву карактеристичну за доживљај света код прачовека ауторка приказује кроз свест главне јунакиње:

„Гава је за многе ствари и природне појаве веровала да су бића, мада необична, друкчија од људи и животиња. Ако се ветар креће и уме да звижди и шапуће и завија, а то умеју и људи, зашто и он не би спадао у нека бића, ма и волшебна, која, истина, не видимо, али чије присуство осећамо. Зашто поток који онако вешто скаче с камена на камен, који има снаге да у рукама носи велике облутке, који уме да пева лепше него птица, не би такође био живи створ? (...)“

Или у разговору саплеменика:

„Могло се чути како одрасли и деца говоре:

– Многоруки је љут на Гаву, туче је песницама – рекли би за ветар.

(...)

– Река је добра, љушка камење.

– Оја је видела рекине руке.“

У близини насеља Белих Пећина живео је Ледени Гуштер. Гуштер је метафора за хладан планински извор који се сливао низ планину и у долини правио реку. Како је вода била неопходна насељу, људи су указивали Гуштеру традиционално поштовање: „многи су гледали на њега као на доброг врача који управо онда кад друге воде пресуше почне њима бујицом слати воду у долину“. О њему се преносила легенда да је „син Ледене Корњаче, која је једном била поморила цео свет“. Ловци из насеља бојали су се Леденог Гуштера, антропоморфизујући га у својој свести: „као да је неко древно божанство, сматрајући га живим бићем“. Када је Бук покушао да се попне до Гуштерове главе, одн. самог изворишта које је као свака светиња било табуисано, ловци су га упозоравали да то не чини, јер прети опасност да му се Гуштер освети. Жељан изазова и доказивања, младић је ипак наставио свој поход на врх Гуштерове планине, „учинио у узбуђењу неопрезан корак, а можда га није ни учинио, него је неки овећи камен већ био зрео да падне са планине као плод са дрвета“, што се завршило одроном камења и дечаковим сурвавањем у долину. Ову његову несмотреност или просто несретан случај ловци су дочекали коментарима да га је расрђено божанство тиме казнило.

Ова сцена у роману коинцидира са веровањем Старих Словена у сакралност извора. По веровању, изворе стварају свеци тако што штапом куцну по земљи (нпр. Свети Сава). Будући да их је створила божанска сила, они поседују сакрални статус. У народној традицији, светим су сматрани извори који теку са планина или избијају испод камења. Сакрални статус извора условљен је постојањем митских „домаћина воде“, односно заштитника извора. Отуда је народ водио рачуна да не науди духовима заштитницима, прописујући забране и правила понашања поред воде. Веровало се да ће непоштовање тих правила бити увек строго санкционисано. На пример, ако би горска бујица преплавила обале или однела неку животињу, људи су сматрали да их то

кажњава дух воде због исказаног непоштовања.³⁷² Такво поимање налази се у речима ловаца који коментаришу Букову несрећу у покушају да освоји Леденог Гуштера: „Гуштер се љути. (...) Ледени Гуштер, син Ледене Корњаче, одломио (је) комад свог репа и бацио се њиме на смелог ловца.“, или: „Гуштер ће се светити целом насељу“³⁷³.

Према њему ловци су осећали велико поштовање: „Више пута су намеравали да мењају станиште, да пођу за ловом у друге шуме, али нису имали снаге да крену. Тешко је било оставити Леденог Гуштера; ма како страшан, тајанствен, био је он ипак заштитник Белих Пећина.“ Сина Леденог Гуштера, како су звали камен одваљен из изворског корита, Врач је користио као тотем при извођењу обредних игара: „Наместио је сина Леденог Гуштера на видно место, задовољан што га има. Можда ће му и помоћи тај каменак при бацању чини.“

*

Поглед на ономастички фонд овог романа указује на његову сличност са принципом именовања јунака у делима усмене књижевности. Јунаци носе имена која указују на њихове карактерне и физичке особине (главати³⁷⁴ и подли Ген), делатност (Врач, Травар, Оштрач) или улогу коју имају у заједници (Дојиља, Плодна). Ловци који имају среће у лову носе индикативна имена: Смели, Тркач и Срећна Рука. Име старице Кукувије је судбински условљено – „преживела (је) смрт свих својих синова изгинулих у лову“. Вештак је младић најумешнији у изради женских огрлица од шкољки.

³⁷² В.: С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија*, енциклопедијски речник, одредница Извор, стр. 221–222.

³⁷³ *Исто*, стр. 59.

³⁷⁴ Телесна ружноћа јунака бајке може бити показатељ лошег карактера. Нарочито је ружноћа лица, овде непропорционалност главе у односу на тело, у том погледу индикативна. В. у: Н. Радуловић, *Слика света у српским народним бајкама*, стр. 181–183.

Именовање јунака је по принципу који се спроводи у бајкама: њима се на симболичан начин означавају типске особине или занимања јунака.

Романескна радња дешава се у давној прошлости, која је датирана непрецизном временском одредницом: „пре тридесетак хиљада година“. Као место дешавања назначен је имагинарни локалитет, Беле Пећине. Овакав хронотоп одговара жанру бајке, што су тумачи овог дела већ уочили.³⁷⁵

У тумачењу ове прозе може се поћи од психолошког приступа (заступали су га следбеници Јунгове школе, аналитичар Бетелхајм), који истиче да бајке говоре о сазревању јунака. Сматра се да су јунаци бајке деца која сазревају пролазећи кроз иницијације, па је бајка за психологе „нека врста иницијацијске приче за модерно дете“.³⁷⁶ Тако Буков први одлазак у лов означава полагање испита зрелости и његово промовисање у мушкарца. Након положеног испита зрелости завршава се сижејна линија која прати јунака Бука, као што се удајом завршава прича о прадевојчици Гави. Дорастање до свадбе је један од начина да се означи зрелост јунака/јунакиње у бајци. Ни традиционалну бајку не занима шта се дешава са јунаком после свадбе, јер она не приказује другу половину јунаковог живота (кретање ка старости). У бајци, свадба је циљ јунаковог одрастања и сазревања, баш као и у *Прадевојчици*. Ако се погледа сижејна линија која прати судбину Непознатог, примећује се да је она слична току који се јавља у типу бајке чији јунак на прагу сазревања креће у потрагу (за невестом, отетом сестром, водом живота и сл.); креће се кроз простор и након стицања онога што је тражио остаје у свету, одн. након свадбе у невестином

³⁷⁵ В.: Радомир Животић, „Композиција и исказ у прози Десанке Максимовић“, *Проза Десанке Максимовић*, зборник радова, 2001, стр. 70–78.

³⁷⁶ Немања Радловић, *Слика света у српским народним бајкама*, стр. 29.

крају.³⁷⁷ То је уједно знак да је он положио испит зрелости. Остајање у том другом свету симболизује испуњење његовог циља, постигнуће. Јунак овог типа бајке обично напредује у друштвеној лествици (чобанин постаје цар), баш као што на крају Непознати бива промовисан у новог врача.

Прадевојчица је у основи прича о сазревању. Посредством одрастања и иницијације дејих јунака роман доноси и слику живота заједнице у доба паганства неименованог народа. Веровања и обреди приказани у њему имају свој пандан у традицији и култури словенских народа. Отуда закључак да је дело настало као спој митологије, праисторије, бајке и уметничке имагинације ауторке. Оно је ауторкино књижевно виђење далеке прошлости људске цивилизације. *Прадевојчица* је ауторкин поход у прошлост, коме је и у стиху била склонија (нпр. у *Лейојису Перунових ђошмака*, збирци *Тражим ђомиловање* и *Крвавој бајци*), него визионарском сагледавању будућности.

³⁷⁷

Реч је о типу бајке са јунаком „ниског порекла“, који остаје у девојчином дому и преко ње стиче царство. Овај тип бајке на свом почетку потенцира јунаково сиромаштво. Тај моменат је у *Прадевојчици* ирелевантан, будући да је радња ситуирана у економски и социјално нераслојеној заједници.

У другом типу бајке јунак се, након извршења задатка/потраге, враћа кући, у почетну ситуацију. Он је означен као јунак високог социјалног статуса. В. у: Немања Радуловић, *нав. дело*, стр. 52–53.

4. ШЕВА НЕБЕСНИЦА

Шева Небесница је последње прозно остварење Десанке Максимовић, постхумно објављено³⁷⁸. Реч је о делу на граници жанрова, које обједињује неке од елемената њеног до-тадашњег стваралаштва.

У стваралачком свету Десанке Максимовић птице су присутне од најраније уметничке фазе. Песме о птицама ауторка је почела да објављује већ од прве збирке *Песме* (1924). Већ у тој збирци песмом *Селице* песникиња је наговестила један од поступака којима ће третирати орнитофауну. Временом ће се они уобличити у медитативни, асоцијативни и алегорични приступ теми, тачније у преплет наведених поступака. Наиме, болни крик селица у песми *Селице* фигурира као полазиште да песнички субјект изрази своје мутне, неодређене и болне емоције.

Хронолошки следи *Песма јолуда* (*Зелени вишњез*, 1930) са љубавним мотивом у основи, који је иначе у вези са симбо-ликом ове птице. У неколико песама (*Оборено њездо*, *Мршва њишица*, *Грлица* – све у збирци *Зелени вишњез* и *Смрзнућа њишица* – збирка *Гозда на ливади*, 1932) птице представљају полазиште за асоцирање мотива уништења, пропадања и смрти. *Гаврани* и *Голубови* (збирка *Гозда на ливади*) су малобројне, преовлађујуће дескриптивне песме, које у наслову носе име птице. У песми *Ђук* (*Нове њесме*, 1936) сликом ове

³⁷⁸ Десанка Максимовић, *Шева Небесница*, Задужбина Илије Коларца, Београд, 1998.

ноћне птице још једном се потврђује митска представа о њој као злослутници.

У збирци *Тражим њомиловање* (1964) песнички субјект се на једном месту залаже за све птице, јер оне нису бескућници већ припадају небеском пространству, због чега завређују бригу и пажњу људи (*О њицицама небеским*). У стиховима песме *За Марије Мајдалене* за жене вођене чулима каже се да су „пале опијене/ као препелице и шљуке“. Поређење је засновано на распрострањеном тумачењу да је препелица „simbol topline, а u slobodnijem govoru, simbol ljubavnog žara“³⁷⁹. Песма *О лову* у каталогу ловне дивљачи помиње и „утве златокриле“, птице које памти усмено стваралаштво.

У *Летиојису Перунових њојомака* (1976) помиње се мали број птичјих врста. Њихова појава раздељена је на соларне птице – пре ратних сукоба, и хтонске птице – у песмама које приказују борбу и догађаје након ње. Од светих, дожјих птица поменут је само славуј (песма *Војсковођа*). Када отпочне борба, поетски свет настанују искључиво хтонске птице: ћук, сова, вроне, док се ратнику на самрти привиђају косови и јејине (*Рањеник у њуђини*). Након борбе, по пепелишту Жупанове земље лутају гаврани (*Поврајак*).

У *Ничијој земљи* (1979) птице које се помињу поларизоване су на соларне (грлица, шева) и хтонске (вроне, ћукови, гавранови, кукавица, кос). Доминирају хтонске, што је у складу са тамним тоновима збирке и окренутости песничког субјекта оностраноме. О природи и свету *Ничије земље* сазнаје се из уводне песме, на основу орнитофауне: „У земљи ничијој још од јутра/ хучу ћукови,/она није за сунцем опчињене птице.“ Како се радња песама у овој збирци дешава у природи, у њима доминирају и остале нечисте животињске врсте: пас, курјак, гуја. Коначно, црна певица – како је народ називао кукавицу, која фигурира као централни мотив збирке, такође припада оностраноме.

³⁷⁹ А. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, odrednica Prepelica, str. 743.

На основу овога изводи се закључак да је заједнички именитељ већине песама о птицама слојевитост, асоцијативност и симболика. Птице у средишту лирског певања подстакле су ауторку да изнова проговори о кључним темама свог песништва: о лепоти и радости живљења, осећању сете, пролазности и, на крају, о пропадљивости и смрти. Реч је о универзалним темама свеколике поезије.

Временом је свет птица попримио толики значај у песникињином стваралаштву да је читава збирка посвећена управо њему. Бројне до тада створене песме сабране су у збирци *Песме о њицицама* (СКЗ, Београд, 1988). Изласком ове збирке постаје јасно да су птице њена велика песничка тема. Тумачи дела Десанке Максимовић уочавају да су се у овој збирци „изразитије (су се) испољиле неке заједничке црте ових песама. Оне носе у себи однос између човека и природе која је оличена у птицама. Срж тога односа је разумевање и хармонија.“³⁸⁰ На таквим складним односима почиваће и прозни свет *Шеве Небеснице*, с том разликом што су у његовој основи односи међу птицама, који су алегорија међуљудских релација. У приказу збирке *Песме о њицицама* Слободан Ракићић³⁸¹ је запазио да нема ниједне птице нашег поднебља, домаће и шумске, која није ушла у стихове ове збирке. У њој је песникиња о птицама писала на шаљив – деци близак начин (нпр. песме *Дрозд њијанац*, *Уображени ђуран*, *Ној*, *Дозладоја*, *Парада*, *Пробирач*); или са дубоко медитативним ставом, који је препознатљив читаоцу са богатим књижевним и животним искуством (*Грлица*, *Смрти њаврана*, *Оборено њездо*).

Шева Небесница (1998) посвећена је истом свету, али овог пута о њему говори у прози. Алегоријски приступ доминира у делу. Догађаји који се у њему одвијају пројекција су

³⁸⁰ С. Ж. Марковић, *Књижевно стваралаштво Десанке Максимовић*, стр. 137.

³⁸¹ С. Ракићић, „Криллати дечји пријатељи“, *Поговор у Д. Максимовић, Песме о њицицама*, СКЗ, Београд, 1988, стр. 99–106.

дешавања у људском свету. Попут поступка у причи о животињама, овде се „животне реалије и друштвени односи пројектују (се) на животињски свет“³⁸². Тако се животиње које живе у манастиру старају за своју егзистенцију: обрађују земљу, скупљају лековите траве, организују школу језика. Ауторка их је довела у сасвим реалне животне ситуације. У поглављима *Шеве Небеснице* птице су хуманизоване и поседују људске нарави. Оне су до те мере персонификоване да су карактеролошки блиске људима, али су ипак задржале препознатљиве карактеристике своје врсте. Јунаци *Небеснице*, баш као и јунаци басни, живе у свом природном амбијенту. Запажа се да су они – за разлику од јунака басни, чијим карактером доминира једна типска црта подигнута до апстракције – психолошки изнијансирани и пластичније представљени. Људи се јављају у пар наврата и када су поменути остају у другом плану. Птице су у свом природном амбијенту, довољне саме себи и поседују дозу самосвести. Оне су прозни јунаци и тиме носиоци радње у овом делу које је, како је већ наговештено, на граници жанрова.

*

У настојању да се дело жанровски одреди, може се поћи од ауторског коментара из уводног поглавља *Шеве Небеснице*³⁸³. Иако је у њему ауторка своје дело сврстала у жанр бајке, оно нема препознатљиве елементе композиције бајке. Уместо динамике, приказана дешавања одликује статика. У њему је више пажње поклоњено опису емотивних доживљаја ликова и сликању њихових карактера него дешавањима. Иако дело нема уобичајен почетак ни фазе развоја својствене жанру бајке (нарушавање хармоничног поретка, повратак устаљеног реда ствари), завршетак је у духу поетике бајке, и умногоме

³⁸² С. Самарџија, „Особености народне басне и приче о животињама“, *Народне басне и приче о животињама*, антологија, стр. 25.

³⁸³ ДМ, ЦД, 7, стр. 919.

подсећа на завршетке остварења Десанке Максимовић који су у овом раду окарактерисани као бајке (в. део о *Крвавој бајци*). Коначно, дело садржи митолошке слојеве и слике обреда који су спецификум нашег друштва у далекој прошлости, а то су моменти које је брижљиво очувала и усмена бајка.

Шева Небесница нема ни много одлика које би је приближиле жанру приче о животињама. Изузетак је чињеница да сви јунаци припадају свету животиња. Људи су у другом плану, они припадају другом свету који је просторно близак птичјој заједници, али ипак одељен од ње. Људи су сагледани из птичје перспективе, применом поступка онеобичавања. Они су „птице закржљалих крила“, становници су „чудноватих зграда“ и живе на „људској страни јаруге“. Када се буду активно укључили у радњу, у последњем поглављу, људи неће бити представљени као супериорна бића, него као добронамерни сужитељи хармоничне птичје заједнице. У причи о животињама човек се приказује као доминантно биће, као она страна која „детерминише судбину домаћих и дивљих животиња“³⁸⁴. То је разумљиво с обзиром на то да се у њој човек и природа (животиње) налазе на опозитним странама. У *Шеви Небесници* не постоји однос надређености људи, већ равноправности са птицама. У погледу композиције постоји извесна сличност између ове прозе и приче о животињама. *Небесница* је компонована поступком надовезивања епизода (свако поглавље је нова епизода), у низ који је „потенцијално бесконачан.“³⁸⁵, о чему ће касније бити речи. Развијено приповедање условљава већи број јунака. У радњи *Небеснице* учествују бројни птичји јунаци. Они се постепено уводе у радњу, што је препознатљив поступак жанра приче о животињама.

У структурном погледу *Шева Небесница* нема много сличности ни са басном. *Небесница* је вишеепизодично дело, за

³⁸⁴ С. Самарџија, „Особености народне басне и приче о животињама“, *Народне басне и приче о животињама*, антологија, стр. 25.

³⁸⁵ С. Самарџија, *истио*, стр. 23.

разлику од басне чија је радња обично сажета у једну или две епизоде. Епизоде, односно поглавља у *Небесници* слободније су повезана, за разлику од узрочно-последичне везе у баснама. По алегоријским својствима у сликању карактера јунака, при чему се алудира на карактерологију људи, ово дело могло би се довести у додир са жанром басне. Ипак, животињски јунаци у њему нису носиоци типских особина, попут јунака из традиционалног приповедног фонда басни, него персонификација одређених људских карактера, било да је реч о индивидуалном или групном карактеру.

У конципирању јунака препознају се два поступка: типизације и индивидуализације. Типизирани јунаци се претежно појављују у колективу (нпр. гаврани монаси, ране монахиње, голубице „манастирске милосрдне сестре“, ласте селице) и носе одлике одређене друштвене групе или професије. Њихова карактеризација сведена је на истицање једне особине, доминантне за групу људи коју јунаци оличавају. Пластичније су приказана три индивидуализована јунака: Шева Небесница, Славуј Првак и Гавран Стогодишњак. Будући да су носиоци радње, они су у делу приказани као конкретне личности које поседују властиту свест и карактер. Носиоци су емотивних својстава која су битна за ток догађаја. Иако су индивидуализовани и обележени људским емоцијама (љубав, патња услед неузвраћене љубави), ауторка није искористила могућност да их конфронтира и тиме створи прави сукоб у делу. И типске личности и карактери подједнако су позитивни. На линији позитивно-идеално, сви јунаци инклинарају другој могућности. Овакав приказ животињских јунака својствен је ауторкиној поетици.

У аутопоетичком исказу из увода ауторка износи своје виђење алегорије у бајкама и у *Шеви Небесници*, коју сврстава у жанр бајке: „Бајке су само слика онога што се у животу збива. (...) У овој бајци из птичјег живота сликовито је дат људски живот. Птице које имају неке људске особине слика су људи таквих особина.“ Дакле, ауторски концепт није био

ослањати се на принцип заступљен у баснама – алегоријско коришћење устаљених особина животиња. Јунаци ове прозе су антропоморфизирани. Носиоци су идеализованих карактера људских прототипова. Алегорија карактеристична за басну тиме је пригушена.

*

Оквир прозног текста има две основне функције: „припремање атмосфере за започињање/завршавање приповедања и означавање почетка/краја самог текста“³⁸⁶. Оквир, такође, указује на припадност дела одређеном жанру, или на његово одступање од жанровских образаца. Ако се погледа оквир *Шеве Небеснице*, уочљиво је да се он не уклапа у потпуности ни у један жанровски образац, мада има препознатљиве одлике неких усмених прозних врста. У првом поглављу је представљен однос међу ликовима, што би могло да наликује на поступак из приче о животињама, с тим да је овде реч о емотивним односима међу јунацима:

„Још сасвим млада Шева Небесница је почела чезнути за славним Славујем. Сваке ноћи певала му је под гнездом, скривена у каквом густом бусену траве, или у ком приземном жбуну.“

Та љубав је била једносмерна („уображени певач је упорно ћутао“), јер су се Славују „у том часу више свиђале птице шарена перја, птице са ћудом изнад чела, са белом или златастом, птице од којих је он боље певао – што обично бива у младих охолох певача.“ Мотив неузвраћене љубави, којим се отвара дело, укључује још једног несрећно заљубљеног птичјег јунака, Гаврана Стогодишњака, који је гајио искрену љубав према Шеви („увек пратио и стражарио дању и ноћу покрај њенога гнезда, под изговором да је чува од змија и грабљиваца.“).

³⁸⁶ С. Самарџија, *Поеџика усмених Ѣрозних облика*, стр. 59.

Осим да је несрећно заљубљена, на почетку сазнајемо још једну битну црту јунакиње, управо ону која ће утицати на исход целе приче. Тачније, дело се отвара приказом највеће јунакињине страсти – летења:

„Од свих птица Шева је највише и најдуже узлетала и зато су је прозвали Небесницом. (...) Не само да је могла летети дуго и високо, већ је начин њеног летења био права уметност. У једном једином лету изводила је више летачких вештина. Сад лево, сад десно, као пијанац, затим увојито, као танак млаз дима и бацала се у вис као стрела. Залетала се иза облака и остајала тамо дуго, те су се друге птице плашиле да ли ће моћи да се врати.“

Прича о Шеви Небесници завршава се њеним нестанком. Последњи пут виђена је „пре две зоре“, када је „излетела из свога гнезда и изгубила се високо у небо“. Након безуспешне потраге, птице коментаришу њен нестанак:

- „ – Волела је више небо него земљу!
- Волела је више облаке него шуме! (...)
- Можда је заборавила пут до земље!
- Можда су је ветрови венчали за Првака – тужно процвркута њен пријатељ Кос.
- Нема ни њега на земљи – рече Гавран Стогодишњак.“

Овакав исход приче наликује на финалне формуле у бајкама, где „јунак постиже циљ коме је тежио“³⁸⁷. Овде је такав завршетак представљен у виду остварења јунакињине жеље да се са вољеним Славујем заувек вине у небо, где ће остати заједно. Прелазак из овог у онај свет, из једне сфере у другу, неосетно и беспроблематично може постићи само јунак бајке. Овакав тип завршетка среће се у бајкама у којима се не фиксира строго крај приче:

³⁸⁷ В. Латковић, *Народна књижевност*, I, стр. 90.

„Трагала су деца човекова све док птице нису огласиле да се Шева изгубила негде у облацима. Кад су већ птице почеле да заборављају Шеву Небесницу, деца су још ишчекивала да се она однекуд појави.“

Очито да се овде не инсистира на завршености. Дело би се могло наставити додавањем нових епизода, на пример, о повратку јунакиње на земљу или о заједничком животу са Славујем на небу. Стога би овакав завршетак могао да функционише као завршетак једног сегмента, на који би се надовезао други сегмент приче, са новим епизодама из живота Небеснице.

Када се доведе у везу уводна информација да је јунакиња највише волела небо, због чега је често заборављала да се врати на земљу, са саопштењем на крају да је нестала у том истом небу, може се закључити да је већ у уводу био наговештен и крај дела. Из овога произилази да су увод и крај у корелацији, а тај композициони поступак својствен је и народним бајкама.

*

Догађаји у *Шеви Небесници* исприповедани су у тринаест поглавља/епизода. Дело се отвара уводним поглављем у коме ауторка износи своје интенције приликом писања: да *Небесницу* посвећује читаоцима који се нису често сусретали са птицама; да из ње могу научити да тумаче птичји цвркул (немушти језик птица), јер птице имају душу и „неке људске особине“. Такође упућује читаоца како треба тумачити пренесено значење ове бајке, односно бајки уопште, о чему је било речи. Два завршна поглавља (*Уочене особине неких њишица* и *Речник њавних њољских, шумских и језерских њишица*) доносе приказ особина појединих птица које се нису испољиле у фабули дела, односно људским језиком протумачено оглашавање птица које се помињу у делу. Средишњих тринаест епизода нанизане су хронолошки, узрочно-последичном везом за коју се не може рећи да је чврста. Доминирају два типа епизода: оне које су

повезане посредством главне јунакиње, Шеве Небеснице (*Шева Небесница, Шеву ујисују у ийичји хор, Совин доживљај, Шевин концерт у манастџиру, Уздуна*), и оне које сликају живот колектива посредством појединих његових припадника, односно споредних птичјих јунака (*Пйице монаси, Гавран Стогодишњак, Сеода ластџа, Шџа је ластџа йуџиница видела у Африци, Дан йуној месеца, Нейознаџи йосџи, Школа језика, Манастџирска амбуланџа*). Везу између ова два сегмента чини Шева Небесница, као припадница птичје заједнице.

Хронотоп подсећа на принцип одређивања простора и времена у бајкама. Радња је локализована у „закутку четинара недалеко од повеће шуме“, у близини јаруге „која је делила (птичје – прим С. П.) насеље од људског“. Време дешавања појединачних епизода привидно је егзактно назначено: „почетком оне јесени, када се Небесница била тек излегла“, „али једног, нимало јесењег дана“, „отприлике кад су се ласте вратиле из Африке“, или: „Гавран (...) је јавио Гаврану Стогодишњаку да се она није вратила већ дан и ноћ са свог уобичајеног пута“. Временске одреднице тог типа наизглед прецизно фиксирају приказане догађаје у времену.

Поред мотива неостварене љубави, тачније љубавног троугла (Гавран Стогодишњак – Небесница – Славуј Првак), значајно место заузима мотив складног заједничког живота птица. Тај мотив, према броју епизода у којима је развијен, односи превагу над осталим мотивима у делу. Реч је о складном живљењу сваке јединке са другим припадником свога рода, које се реализује у апсолутној хармонији са природом. Овде су тумачи дела (Слободан Ракитић, Петар Буњак) уочили да је оно утопијска слика људске заједнице. *Шеву Небесницу* бисмо у дубљем слоју могли посматрати као алегоричну поучну причу „у којој се животинје понашају као људи, а радња служи да илуструје морално начело“³⁸⁸, и то највишег

³⁸⁸ R. Pešić, N. Milošević Đorđević, *Narodna književnost*, одредница Басна, стр. 27.

степенa моралности. Морална начела експлицирана су у прозном ткиву на више места, у вези са различитим ликовима и у различитим ситуацијама. Мотив вере, побожности у делу надилази религијско полазиште и уздиже се до практичног моралног чина: „Вране-монахиње нису се само молиле, оне као да су знале да је Богу добро дело најугоднија молитва. Угледају ли рањену птицу, брзо јој притрче у помоћ.“, или: „Милосрђе и оданост небу нису се састојали само из молитви, већ много више из добрих намера.“ Етичка начела на којима почива приказана заједница експлицирана су понекад у завршном делу поглавља, где функционишу као поента приказаних догађаја (нпр. у поглављу *Пийице монаси*). Поентирање са изрицањем моралних начела подсећа на поступак у басни:

Након молитве, вране монахиње су приметиле да монах Ћуталица, који је и раније изражавао сумњу у правичност божанства, кришом напушта манастир. Одмах су о томе обавестиле старог Игумана:

„ – Оче Игумане, виделе смо нашег Ћуталицу како пређе поток и удаљи се брзо у суседну букову шуму, као кад се бежи. Треба ли трчати за њим и враћати га? Игуман одговори суморно:

– Створитељу света нису потребни монаси ако он није њима потребан. Вратите се мирно послу или молитви.“

Слика света у *Шеви Небесници* грађена је по аналогiji са људским заједницама, што се види у неколико аспеката. Птичја заједница одликује се хијерархичношћу: на челу је стари Игуман, његова паства су монаси гаврани и монахиње вране, иза којих следе бројне ситне птице. Све птице живе у организованом друштву: у манастиру имају школу, апотеку, амбуланту. Старају се за своју егзистенцију. Монахиње вране раде у пољу, а монахиње голубице задужене су за лечење болесних (в. поглавље *Манастирска амбулантија*).

Све птице учествују у организацији приредби, концерата (*Шевин концерџи у манасџиру*). Када Шева нестане, сви припадници птичје заједнице су забринути и крећу у потрагу за њом (*Уздуна*). На основу овога може се закључити да чудесан свет *Шеве Небеснице* почива на елементима реалности, што као поступак познаје и народна проза, прича о животињама и бајка.

Поред главне јунакиње, Славуј Првак заузима важно место у делу. Осим традиционалне представе о славују као птици лепог гласа³⁸⁹ (важи за „најчувенијег певача у томе крају“) за коју се везује мушка и брачна симболика, славујев лик је надграђен још неким особинама, чиме је попримио јасна карактерна обележја. Главна јунакиња се заљубљује у њега, а он као „што обично бива у младих, охолих певача“, не обраћа пажњу на Шеву, јер су му се „у том часу више свиђале птице шарена перја, птице од којих је он боље певао“. Доза нарцисоидности и супериорности обележава карактер овог јунака. Он ће дуго игнорисати Шевине погледе и серенаду коју му је певала ноћу испод гнезда, све до аудиције за птичји хор на којој је јунакиња јавно показала лепоту свог гласа, при чему је по лепоти певања достигла и Славуја. Тада ће овај „уображени певач“ по први пут истински приметити Небесницу „гледајући је као да је први пут види“.

Лик гаврана у делу има другачије значење у односу на традицију. Басна га представља као глупу и наивну птицу (*Лисица и вран*)³⁹⁰, Лесингова басна као оличење безбожничтва³⁹¹, а епика као доносиоца лоших вести. Десанка Максимовић није искористила ниједну од негативних могућности коју

³⁸⁹ Типска особина славуја у баснама је леп пој. О славујевом лепом гласу којим „увесељаваше свакога који га чујаше“ сведоче Доситејеве басне: *Славуј и јастиред*, *Славуј и кукавица и мајарац*, *Славуј и џаун*, све у: Доситеј Обрадовић, *Сабрана дела књ. 2*, прир. М. Матицки, басне бр. 68, 74, 130.

³⁹⁰ *Истио*, бр. 29.

³⁹¹ У Доситејевом преводу реч је о басни *Лисица и вран*, *Истио*, бр. 146.

гаврану приписује традиција. Лик Гаврана Стогодишњака у *Шеви Небесници* оличење је мудрости и доброте. Он исказује, рекло би се, пре нежну наклоност него заљубљеност према Небесници. Гавранова брижност огледа се у његовом заштитничком односу када се обраћа Небесници: „Ја те не чувам од зла које птице, већ од љубави неке која те може унесрећити, украсти“. Увек је пратио њено кретање и мотрио даноноћно на њено гнездо, исказујући тиме свест да би испољавање заљубљености било неприкладно, с обзиром на старосну разлику. Добродушни Гавран у овом делу није весник никаквог зла, напротив, он настоји да га на сваки начин спречи. Једном приликом учинио је добро дело спасавајући ластине младе: „Једном је са оближње стене пред њега пало гнездо ластавица, гладних, отворених уста. Он им је нахватао неколико дубица.“ Атрибуција Гаврана у *Шеви Небесници* (Стогодишњак) има упориште у народном веровању да је гавран дугог века.³⁹² О стогодишњем веку гаврана/вране говори и Доситејева басна *Вран и славуј*.³⁹³

Још један јунак дела доживео је велику стваралачку наградњу у односу на традиционално поимање његове врсте. Сова Крупноока – уместо хтонске злослутнице, какву је познаје епика или оличења мудрости („Минервина фаворит-птица“³⁹⁴), какву је познаје басна – у овом делу постаје добродушна старица. Као таква, она са сетом гледа на Шевину неузвраћену љубав према Славују, евоцирајући при том успомену на своју љубав из младости према „лепопером тетребу“. Ипак, Крупноокин лик носи једну одлику која потиче из народне представе о овој птици. У народу се за сову везује мотив усамљености, безбрачности. Он је свог одјека нашао у овом делу: „Остале птице из њене близине су о њој говориле,

³⁹² „Он живи сто или триста година“, С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија*, одредница Гавран и Вране, стр. 109.

³⁹³ Д. Обрадовић, *Сабрана дела*, књ. 2, прир. М. Матицки, бр. 158.

³⁹⁴ Лесингова басна *Орлић и сова*, у: *Истио*, бр. 139.

чудиле су се тој њеној потреби да вечно буде сама, вечно везана за једну грану и звале су је усамљеницом.“

Птичји житељи манастира, врране и гаврани, представљају колективан лик. Тај колектив носи карактерологију припадника монашког реда у свету људи: „Црне птице у том боровом манастиру, монахиње и монаси, нису волели да буду увек заједно, као врапци, и више им је годила усамљеност као продуховљеним бићима. Често си могао видети у пољу око манастира усамљену монахињу или монаха. Можда су се тако и у ходу молили или просто уживали да слушају тишину. (*Птице монаси*)“ Њихов карактер насликан је по узору на монашки ред: дистанцираност од свакодневне буке, духовност, побожност и испосништво његове су доминанте. Монашки ред птица познаје и хијерархијску уређеност: старешину Игумана сви монаси и монахиње слушају с поштовањем. Ипак, они нису отуђени од свакодневице и воле посете световних појединаца: „Иако су се посветили самоћи и размишљању, и мада су сви имали једнолико црно одело, и сличан живот у манастиру, радовали су се кад им нека дружељубива птица наврати у манастир.“ Очито да у *Шеви Небесници* нема помена злокобном аспект у врране/гаврана.

Заправо, свет Шеви Небеснице не настањује ниједан негативан лик. Семантичка опозиција добро-зло својствена жанру бајке, приче о животињама и басне, овде уопште не постоји. Изостала је негативна компонента ма које врсте. Наместо ње развијени су мотиви љубави, слоге, хармоничног живота у складу са природом. Ова проза доноси читаоцу слику утопијске пројекције људског друштва, јер у њој „птице Десанке Максимовић имају све оне најплеменитије и најлепше особине које имају и људи, али у цивилизацијском расцепу примећујемо да су их изгубили.“³⁹⁵

³⁹⁵ Даница Вујков, „Шева Небесница – најбоља певачица под небом“, *Детињство*, XXIV, 2, Нови Сад, 1998, стр. 66.

*

У птичјем свету *Шеве Небеснице* јављају се асоцијације на паганске и хришћанске моменте и ликове. У подтексту појединих поглавља препознаје се развијен приказ религијских представа и молитвених обреда.

Позорница на којој се дешава радња је природа, шума. Приказ природе није дескриптивно-реалистичан, него је ауторка описује поступком сакрализације. Тај однос шума/природа – светилиште има своју паралелу у ранијој поезији Десанке Максимовић. У том погледу илустративни су стихови песме *За свадбе без венчања (Тражим ђомиловање)* у којима се природа са својим реквизитима, значењем и функцијом изједначаје са Божјим храмом. У основи оваквог приказа природе је пагански доживљај света.

Мотив шуме-храма јавља се и у песми *Шумски храм*.³⁹⁶ У уводним стиховима песме шума је упоређена са храмом: „У дубокој шуми као у храму.“ Шуму-храм, као и људске храмове, одликује тишина („Ходам кроз шумске тишине осаму“) и постојање централног места – олтара („Идем, хтела бих шуми до олтара“), на коме сунчев зрак фигурира као кандило („где сунце када кроз круна процеп продре/ упали понеко кандилоце модро“). У *Речнику симбола* стоји да је у прадавна времена шума код многих народа (Грка, Келта, Индијаца, у Јапану, Кини) сматрана за „svetilište u prirodnom stanju“. Семантика шуме као светилишта заснована је на симболици шумског стабла: „Kao simbol života, stablo je veza, posrednik između zemlje u koju uranja korenje i небеског свода који doseže i dotiče врском крошње.“³⁹⁷ Подаци говоре да су камени храмови настали тек касније, под римским утицајем. Према легендама, шума има амбивалентно значење: означава с једне стране тескобу и тајанственост (због затворености, укореењености, тишине, сеновитости), а с друге стране велику манифестацију живота (због

³⁹⁶ ДМ, ЦД, 3, стр. 258.

³⁹⁷ А. Gerbran, *Ž. Ševalije, Rečnik simbola, odrednica Šuma*, str. 946.

бујности, присуства мноштва животињских и биљних врста). Актуелизујући мотив шуме-храма у *Шеви Небесници* Десанка Максимовић је имала у виду његову позитивну семантику.

Птичји манастир из *Шеве Небеснице* налази се у природи, међу високим боровима:

„Птице монаси, вране и гаврани, у завичају Славуја
Првака и Шеве Небеснице, живели су у свом птичјем
манастиру, закутку четинара недалеко од повеће шу-
ме. Као древни храмови, њихов манастир се састојао
од пуно борових високих стабала, тврђих као да су
од камена, збијених, те је манастир црних птица зби-
ља дочаравао изглед људских богомоља.“

Шумски манастир је, попут људских светилишта, испу-
њен песмом његових житеља – овде птица. Извођење песме
у шумском манастиру има одлике религијског обреда. Обред
молитве који се одвија у шуми јављао се и у ранијем ствара-
лаштву Десанке Максимовић. У песми *Послови су завршени*
(збирка *Ничија земља*) лирски субјект казује да је у природи
присутствовала обреду који носи одлике обреда у храму:

Ћутке сам као у храму
одстојала ћукова опела, (...)
Сачекала да птичје звонаре
завоне на јутрење.

Дакле, као у сваком светилишту, и у шумском светили-
шту одвијају се обреди.

У поглављу *Птице монаси* излазак Месеца пропраћен је
молитвеним обредом. Игуман шумског манастира први чита
молитву и прописује начин обављања ритуала. Остале пти-
це га следе:

„ – Загрлите се у знак слоге и љубави и пољубите – чу
се Игуманов глас и одмах затим лаки шум крила и
кљунова који су се додиривали.

– Понављајте за мном молитву – опет позва Игуман.“

Месец такође учествује у молитви. Поседује статус божанства, о чему разговарају монахиња Древна и монах Ћуталица:

„ – Скоро ће вечерња молитва!

– Скоро ће Месец – одварати он – само ја му се одавно не молим.

– Хулиш на свето божанство. – Ни божанства нису правична. “

Ако се погледа предмет молитве, уочљиво је да се шумски становници моле за душе. Молитва за душе одиграва се у присуству Месеца, а не Сунца, што има дубоко симболичко утемељење. Наиме, док Сунце симболизује свесни део бића, интелект и разум, Месец је оличење сна, несвесног и душе. Отуда и вечерња молитва „за душе свих птица, и замонашених, и певица, и оних које се на насиље спремају“, има дубоко митолошко оправдање. С друге стране, молитва за добре и лоше, пријатеље и непријатеље има хришћанску етичку подлогу.

У шумском светилишту моле се сви птичји житељи шуме и то чине колективно. Илустративна је слика окупљања након позива на вечерњу молитву:

„На тај позив монаси се сташе сабирати са манастирског имања, из својих ћелија, са потока који је звонком хуком грлио манастир. Простор између манастирских стубова прекри калуђер до калуђера.“

Очито да молитва у *Шеви небесници*, у семантичком и композиционом погледу, нема одлике тог средњовековног жанра. Због тога се она не може тумачити у жанровском кључу. Молидбени глас у њој не обраћа се хришћанској инстанци (Богу, свецима) као објекту култа, него Месецу. С друге стране, ова молитва има елементе паганског обреда: у њеном извођењу учествује колектив, тиче се култа Месеца и одвија се у природи.

Птичји манастир у делу има једну значајну функцију. Средиште је писмености и учења језика птица: „Птичији

манастир је постао нека врста средишта писмености, као што су манастири међу људима“ (*Школа језика*), што је аналогно ситуацији у средњовековној Србији.

*

Разматрањем семантике имена насловне јунакиње, уочава се да у изворном ауторском тексту оно носи одредницу *Небесница*. Оваква атрибуција јунакиње указује на интертекстуалне везе овог остварења са ауторкиним ранијим стваралаштвом, и шире.

Одредницу *небесница* Вук у *Рјечнику* из 1852. године илуструје стиховима из круга *Пјесама сљейачких*: „Дариво вас цар небески/ И царица небесница/ да вам буде у помоћи/ и у дану и у ноћи/ и на сваком месту, браћо“³⁹⁸. На основу овога може се претпоставити да је *небесница* првобитно била предмет неког култа.

Одредница поседује сличну семантику и у сонету *Нејо-новљив сан* (збирка *Михољско лејло*), који носи паганску представу древних словенских култова. Узета у множини (*небесници*) она овде функционише као одредница за паганска божанства:

Усних те међу древним боговима,
као да држиш још њихову веру,
око тебе Морана, Световид, Перун, –
и сви *небесници* колико их има.

Небесници у овом сонету очито припадају прасловенском пантеону.

У поезији Лазе Костића *Небесница* је трансцендирала ка Богородичиној метонимији.³⁹⁹ Дакле, попримила је хришћанску

³⁹⁸ Вук, I, 222.

³⁹⁹ В. у: М. Топић, П. Буњак, „Три путоказа ка светковини живота“, *Пољски мојиви и риймови у транскрипцији Десанке Максимовић*, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2001.

конотацију. Хришћанска семантика *небеснице* испољава се у стиховима песме *Santa Maria della Salute*: „Презри небеснице⁴⁰⁰, врело милости,/што ти земаљски сагреши створ.“

Симболика шеве је недвосмислена. Спада у круг чистих птица. Према једном предању, створио ју је Бог тако што је „високо бацио грумен земље из кога је на свет прхнула ова птичица, сива као земља.“⁴⁰¹ Међу птицама она је повлашћена да може одлетети на исповест код самог Бога. Ту повластицу заслужила је јер је вадилa трње из венца распетог Христа, сажаливши се на његове муке. Свакодневно је односила Богородици вести о њему, тешећи је у њеној несрећи и предсказујући јој Христово васкрснуће. Отуда јој је дато да лети високо на небо, где не стиже ниједно друго биће. Исто предање помиње и шевину охолост због те привилегије, чак до те мере да се усуђује „да се надмеће са самим Богом“⁴⁰².

Шева Небесница Десанке Максимовић има понешто од свега наведеног. Њена окренутост божанским висинама истакнута је још на почетку дела: „Од свих птица Шева је највише и најдуже узлетала и зато су је и прозвали Небесницом. (...) Залетала се иза облака и остајала тамо дуго, те су се друге птице плашиле да ли ће моћи да се врати.“ Од свих припадника птичје заједнице најближа је небесима и највише времена проводи у њима. Када се буде последњи пут винула пут неба, остаће тамо заувек, где и припада. Ту повластицу заслужила је још по предању.

Мотив промене света и наставка живота Шеве на другом свету, заједно са мотивом лепоте њене песме, осим у *Шеви Небесници*, обрадила је Десанка Максимовић раније у стиховима:

⁴⁰⁰ „Небесница“, „врело милости“, „мајка света“, „блажена“ – све су то метонимије Богородичиног имена у песми *Santa Maria della Salute*.

⁴⁰¹ С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија*, одредница Шева, стр. 587.

⁴⁰² *Истио*, стр. 587.

У вис узлеће шева
изнад пољана, кућа,
и пева
колико има плућа.

Губи се у небеса понор,
у небеса девета.
Послах поздрав по њој
онима из другог света.

Ако од висине не полуди,
ако угледа бога,
да ли ће се сетити кога
од нас на земљи људи?
(Шева)⁴⁰³

Чини се да је ауторка о шеви писала увек на исти начин, било у стиху или прози. Уопште, свет птица као велику тему обрађивала је Десанка Максимовић у више наврата, варирајући једино приступ. Некада се користила дескриптивним поступком, некада хумористичним, асоцијативно-медитативним и на крају, у *Шеви Небесници*, алегоричним приступом. Вишедеценијско присуство исте теме у стваралаштву песникиње говори о јединствености и континуитету њене поетике.

⁴⁰³ ДМ, ЦД, 6, стр. 626.

ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Компаративним изучавањем фолклорних форми и дела Десанке Максимовић дошло се до закључка да је песникињи́н однос према традицији сложен, разнолик и константа њеног стваралаштва. Она се не служи цитатима нити препевима фолклорне грађе, него алузијама, асоцијацијама, евоцирањем мотива и ликова. Ослањање на фолклорно-митолошку подлогу било је уочљиво већ у песмама на почетку стваралаштва, да би постало парадигма у песмама и прози из зреле фазе. Уопште, поступак коришћења већ постојећих текстова, било народних или ауторских, познаје модерна поезија. „Понекад се ти текстови непосредно цитирају или парафразирају, мада је чест случај да се претварају у неку врсту подлоге на којој функционише новостворени текст.”⁴⁰⁴ Десанка Максимовић није примењивала поступак цитирања или калкирања фолклорних образаца, него их је транспозицијом укључивала у своја дела. Због тога се може рећи да у њеним остварењима паралелно постоје два текста. Један потиче из фолклорно-митолошке сфере и асоцијације читалаца усмерава ка познатим делима. Други је свет тек створеног дела у коме су фолклорни јунаци, жанровске одлике или елементи песничког поступка, укључени у нови контекст, попримили ново значење. Тако представе преузете из народних песама омогућавају да се „значење судбине ових ликова преведе са реалног на чисто метафорички, другостепени план, на коме

⁴⁰⁴ Радивоје Микић, *Орфејев двојник*, стр. 96.

ови ликови функционишу као симболи⁴⁰⁵. Као симболи, они настављају „да живе“ у ауторкином делу, у коме се укључују у нове односе и песничке слике. Помињући Гојковицу, Краљевића Марка, Пепељугу, змију младожењу, одредницу молитва или бајка, ауторка у читаочевој свести активира постојеће представе/сазнања о судбини лика или особеностима жанра, али се на томе не задржава. Епска судбина или поетичке нормe потискују се у други план, да би у новом контексту на површину избило ново, шире или метафорично значење, које код Десанке Максимовић никада неће изневерити примарну суштину прототекста.

У проучаваним остварењима уочавају се различити нивои присуства традиције: тематско-мотивски, жанровски ниво, лексички, ниво песничке слике. Осим песама у чијем се тематско-мотивском средишту налазе поменути ликови, бројне су песме које инкорпорирају елементе из фолклорно-митолошког слоја, било да су они истакнути у наслову или се налазе у поетском ткиву. Те песме се суштински ослањају на обредно-обичајну праксу приликом: примања госта (*Госпољубље*), женидбе (*Свајтовска ђесма*), сахрањивања (*Сељанкова смрт*), жаљења за покојником (*Младићева тужданица*, *Сесирина тужданица*, *Мајчина тужданица*, *Сељанкина тужданица*, *Девојка за браћом*). Према фолклорном жанру као предлошку ауторка се различито односила: доследно се придржавала жанровских одредница (*Клејва и молијва*, *Народна клејва*); сасвим се удаљавала од жанровског обрасца истакнутог насловом (*Последња молијва*, *Срнина молијва*, *Романтичарска усјаванка*) или је насупротив апострофираној форми текст образован у другом жанровско-поетичком коду (песма *Пишанице* је сачињена по обрасцу загонетке). Лексика ових песама саображена је лексичком фонду саме традиције. Чак и када преузимање лексема и синтагми није дословно, оно недвосмислено асоцира на појмове, обрте и формуле из

⁴⁰⁵ Исто, стр. 97.

народне књижевности: тако зрикавац, односно „зелен-коњиц“ који жали своје „лепе витезе пале“ (у *Покошеној ливади*) призива тужење Дамјановог зеленка. Везе су неочекиване и вишеструке, у распону од мотива жаљења за господаром, преко сличности по боји, до начина кретања (скокови). Овде се читује чест поступак Десанке Максимовић: увођење познатог елемента у нови контекст увек се остварује по одређеној правилности, а фолклорно-митолошка подлога у новом контексту шири примарно значење.

Већ на почетку стварања ауторка је назначила начине евоцирања традиције, које ће следити током читавог стваралаштва. С једне стране, она директно у наслову наводи име јунака (*Гојковица, За Пейељују*), жанровске одреднице (*Клејва и молијва, Мајчина џужбалица, Крвава бајка*) или преузима Вукове наслове познатих варијаната (*Змија младожења, Чардак ни на небу ни на земљи*). Други начин је евоцирање традиције индиректно, алузијама. Понекад ауторка то чини такође истицањем насловне синтагме (*За оне који царске друмове ору*), или чешће кроз транспоновање мотива (мотив мудрог пустињака, који се јавља у више творевина, у стиху и прози), у виду инвертованог мотивског обрасца (мотив чежње сестара за братом из народне песме *Сесире без брајиа* транспонован је у мотив чежње брата за сестром у *Брајовој молијви*) или применом песничких поступака својствених фолклору (паралелизам, градација, препознатљиве уводне/финалне формуле итд.).

Занимљива су и питања да ли и како Десанка Максимовић бира елементе из фолклорног корпуса које ће унети у своје дело. Сви укључени сегменти поседују велику сликовну, симболичку и метафоричну вредност. Обично су то препознатљиви и карактеристични моменти из фолклорне сфере. Песникиња не заснива сопствени израз на њиховој интерпретацији, већ их просто „додирује“, уводи у нови контекст и својим делом развија, мења и шири системе значења који су постојали у традицији. Мада фолклорни елементи тако попримају нове конотације, њихово значењско језгро остаје

сачувано. Као да су изабрани управо они чиниоци фолклорног наслеђа чији је смисао потпуно изграђен и стабилно очуван у националном (и интернационалном) фонду. Када значењско језгро почива на митској основи, оно се налази у најдубљем слоју традиције. Тако се у *Покошеној ливади* преко предњепланске слике покошене ливаде долази, тачније понире, до слоја косовских песма, да би се коначно доспело до есхатолошког мита о пропасти света. У песми *Гојковица* од слике саможртвовања песничког субјекта, преко Гојковичине судбине у *Зидању Скадра*, долази се до древног обредног жртвовања при подизању сваке грађевине. У стиховима *Лейојиса Перунових њојомака* испод историјског, паганског и хришћанског слоја почива мит о братоубиству. У сваком случају, песници који се опредељују за елементе из наше фолклорно-митолошке традиције могу рачунати „да ће читалац те елементе увек имати на уму као језгро саме песме, док ће песник, опет, моћи да реализује оно што је њему било важно – удаљавање од онога од чега се пошло“ да би се постигло „стварање новог смисаоно-тематског простора“⁴⁰⁶. Ауторска остварења Десанке Максимовић компонована су тако да омогућавају истраживачу да доспе до њихове фолклорно-митске подлоге, што указује на смишљену ауторску концепцију.

Често су проучаваоци помињали да песникиња у својој поезији води непрестани дијалог са традицијом и културом. Кретање на линији старо – савремено је поступак својствен многим песницима двадесетог века. Реч је о песничкој линији која води од Кодера, преко Момчила Настасијевића, Бранка Миљковића, Васка Попе, Јована Христића, Ивана В. Лалића, Борислава Радовића, до Алека Вукадиновића, Милосава Тешића, Матије Бећковића и других. Традиција коју Десанка Максимовић асоцира у стиховима је комплексна; с једне стране, заступљена у виду националне митологије, која је и најзаступљенија у каснијим збиркама (*Лейојис Перунових*

⁴⁰⁶ Радивоје Микић, *Орфејев двојник*, стр. 112.

йоймока, Ничија земља), с друге стране, јавља се у виду античке митологије (*Бајка о лабуду* која асоцира на Андерсеново *Ружно ђаче* у основи има транспонован мит о гаврану). Поред претхришћанских митова, када су Словенима у борби помагали њихови богови, у стиховима исте збирке (*Лейойис Перунових йоймока*) јављају се хришћански мотиви и ликови, који су такође део народног веровања и припадају млађем слоју у односу на претходни. Као и код транспозиције бајке, и степен поетске трансформације мита је различит: креће се од скоро пресликаног модела (мит о вили бродарици у *Лейойису Перунових йоймока*), до значајних измена (мит о пропасти света у *Покошеној ливади*, мит о братоубиству у *Лейойису Перунових йоймока*).

Култура и историја у делу Десанке Максимовић такође чине слојевито извориште инспирација. *Лейойис Перунових йоймока* сеже до најранијих периода досељавања Словена на Балкан. Снажно се испољавају и културне тековине средњег века, ситуиране у време цара Душана а оличене у одредбама његовог *Законика* (збирка *Тражим ђомиловање*). Песни-киња не остаје равнодушна ни пред догађајима свога времена (*Крвава бајка*). У роману *Прадевојчица* ауторка је заронила у још ранију историју – доба преласка из праисторије у историјски период људског рода. И овде говоримо о транспозицији историјских чињеница, њиховом саображавању и прилагоджавању делу у које се инкорпорирају. При томе је историјски предлогак⁴⁰⁷ доживео велике промене, па је остао у другом плану и једва препознатљив. Однос између историје и поезије у стваралаштву Десанке Максимовић мења се у зависности од временске дистанце са које догађаје посматра. Већа временска удаљеност дозвољава слободније тумачење прошлости

⁴⁰⁷ У *Лейойису Перунових йоймока*, по ауторкином сведочењу, као предлогак користили су јој историјски извори које не именује: „Према историјским изворима и српским и хрватским...” ДМ, ЦД, 2, стр. 456.

(*Лейојис Перунових ђојомака, Прадевојчица*). У складу с тим ликови из *Лейојиса* представљени су као националне величине, јунаци који битно утичу на ток историје и будућност свог народа. Они израстају у симболе: историјског добра и историјског зла. Процес овакве литерарне надградње историје најоучљивији је у ликовима српског Жупана, хрватског Краља и бугарског Цара. Психолошко осликавање ликова повезује се с посматрањем догађаја „изнутра“, из перспективе појединаца који су свесни своје огромне историјске одговорности. Ликови су до те мере психолошки изграђени и поетски уверљиви да прелазе у први план засеђујући историјски и верски догађај. Својом сложеном психолошком структуром они постају носиоци универзалног значења и истине за сва времена. Такође, и као савременик догађаја који приказује (нпр. стрељање ђака у Крагујевцу), Десанка Максимовић није кренула путем песника хроничара. Није подлегла пуком препричавању догађаја, без „икаквог психолошког осликавања протагониста и њиховог интимног живота“⁴⁰⁸.

Ако се погледа однос митских и историјских елемената у делима где се паралелно јављају, приметно је доминантно присуство мита. Један од могућих разлога такве заступљености митолошког комплекса наводи и Елеазар Мелетински: „У делима многих писаца митологизам је прилично тесно повезан са њиховим разочарањем у историчност“⁴⁰⁹. Можда су дисхармонија, насиље, сукоби (у *Лейојису Перунових ђојомака*), као и дискриминација људи (у *Трајим ђомиловање*) које доноси историја, усмерили песникињу да своју поетику базира на темељима мита „у коме се свеколика животна емпирија сажима у неколико основних образаца“⁴¹⁰ који почивају на правилној устројености света, хармонији живљења људи у складу са природом.

⁴⁰⁸ Мирјана Дрндарски, *На вилином вијалишћу*, стр. 15.

⁴⁰⁹ Е. М. Мелетински, *Поетика мита*, Нолит, Београд, стр. 304.

⁴¹⁰ Радивоје Микић, *Песнички ђосћуиак*, стр. 67.

При стварању својих дела, Десанка Максимовић је миту приступала на различите начине. У *Лейојису Перунових њојомака* сведоци смо специфичног поступка: митологизације националне историје. У *Покошеној ливади* реч је о митологизацији једног савременог тренутка (поступак митологизације свакидашњице), о чему сведоче њене изјаве о побуди за настанак песме⁴¹¹. Библијски мит о каменовању грешнице ауторка активира и изнова креира (рекреирање мита) у песми *О каменовању* (збирка *Тражим њомиловање*), задржавајући изворну митску семантику. При том врши очите измене: догађај ситуира у нови контекст и ново време – Душаново доба. Користећи се митологијом (античком, националном или библијском), ауторка је постигла исто што и писци 20. века, чију је поетику обележио митологизам. Сумирањем и изједначавањем различитих митолошких система, они су нагласили метамитолошки, вечни смисао, а тиме и свевременост тема о којима су писали. Мит је овим писцима био средство за метафоричко приказивање стања у савременом друштву: отуђености и неслоге, немоћи слабих пред већим (метафизичким) силама.

У поглављу које се бави транспозицијом бајке разматрају се поетичке константе – категорија фантастике/чудесног, линеарна структура бајке, особени распоред мотива и функција. Бајке Десанке Максимовић првенствено су овом приликом поређене са фолклорним прозним облицима (бајком, причом о животињама, басном, предањем). Дошло се до закључка да оне само делимично почивају на фолклорној имагинацији. Када се и ослања на традицију, ауторка не преноси шаблон нити готова решења из фолклорних жанрова. У њеним бајкама јављају се стереотипне радње, низови догађаја, чаробни предмети, устаљени мотиви, типски јунаци. Ипак, присуство

⁴¹¹ Феликс Пашић, „Усред природе научила сам говор немуштих“, у: *Десанка Максимовић*. Споменица о 100. годишњици рођења, прир. В. Б. Савић, стр. 77.

фолклорних мотива је ограничено (мотив немуштог језика, метаморфозе, поласка јунака на пут, тражења, забране, добијања чаробног средства, кажњавања због моралног прекршаја, утростручавања). Исход ових ауторских бајки подудара се са структуром фолклорног облика, јер завршница представља венчање јунака и стицање среће (истакнуто у поглављу о *Крајњиковечној*, *Прадевојчици* и *Шеви Небесници*). Оно што их удаљава од народне и приближава поетици уметничке бајке јесте наглашени лиризам, поступак уметања појединих лирских песама (нпр. тужбалице) у прозно ткиво⁴¹².

Свет ауторских бајки Десанке Максимовић заснован је на елементима чудесног, свега неколико бајки почива на фантастици у ужем смислу⁴¹³. Њега не настанују силе зла, демонски елементи (вампири, вукодлаци, вештице, ђаволи), вероватно из разлога педагошке и психолошке природе. Од натприродних бића, овај свет настанују само доброћудни патуљци. Ауторкина представа тих бића је различита од фолклорне представе о малим створењима са дугом брадом, која станују у пећинама или под земљом. У фолклорном фонду овакви патуљци нису доброћудни, везују се за подземна просторства (онај свет, мртви) и шуме, а имају улогу водича главног јунака до скривене границе између живих и умрлих (Чајкановић 1, 10, 12). Свет чудесног у овим бајкама представљен је у равни реалности, једнодимензионално. Одликује се анимистичким поимањем природе.

Свет већине проучаваних бајки са животињским актерима резултат је ауторске поетизације и идеализације (нарочито у *Шеви Небесници* и *Крајњиковечној*). У њему се не увиђа закон сурове борбе за опстанак, који познају народна басна и прича о животињама. Ауторка тај свет слика као велику

⁴¹² Ово је веома ретко у записима са српскохрватског језичког терена, али се среће у бајкама европских народа.

⁴¹³ Под овим подразумевамо чисту нестварност, приповедање ван сваког поља реалности, немогуће, померен поредак ствари и дешавања.

хармоничну заједницу. Заправо, он је послужио да се на посредан начин, алегоријом, проговори о људској заједници. Будући да Десанка Максимовић није механички преузимала шаблоне, већ је своја дела конципирала оригинално, ове творевине почивају на елементима више жанрова. У структури *Крајњоквечне* препознајемо одјеке бајке и приче о животињама, а у *Шеви Небесници* и *Прадевојцици* слика света склапа се од елемената обредно-обичајне праксе из далеке прошлости.

Осим удела усмене прозе у структури бајке Десанке Максимовић, указано је и на утицаје ауторских бајки најпознатијих европских стваралаца (Андерсен, браћа Грим, Карло Колоди). Међу њима су уочене сличности на нивоу обраде мотива, нпр. мотив преображаја у Андерсеновом *Ружном њачеџу* и у бајци *Бели лабуд* Десанке Максимовић. Не само мотивска сличност него и исти композициони поступак приближава *Свети њод језером* Пушкиновој *Бајци о рибару и рибици*. У бајци *Прсиен на морском дну* јавља се исти мотив и јунаци са истим функцијама као у Пироовој *Златокосој*. Поред поменутих сличности са ауторском и народном бајком, ипак је креативност ауторке дошла до изражаја – нарочито у оним деловима где дочарава специфичности свога поднебља, времена и језика. У већини оваквих приповедака Десанка Максимовић је искорачила из жанра бајке, користећи елементе приче о животињама и предања. Те примесе других жанрова је трансформисала, прилагодила свом стваралачком сензибилитету и књижевним интенцијама.

Обухватним погледом могу се уочити извесне константе у прози и поезији Десанке Максимовић, односно оном делу опуса који је обухваћен овим радом. Слика света у делима која су до сада поменута блиска је слици света стилизованој у усменој бајци, али се од ње неминовно разликује.⁴¹⁴

⁴¹⁴ Сliku света у бајкама чине следећи елементи: *време, њросџор, друштво, њпородица, релиџија, еџика, човек, њприрода*. О томе видети у: Н. Радуловић, *Слика света у српским народним бајкама*, стр. 14.

Време и простор, обухваћени Бахтиновим појмом хронотопа, имају високо семантизовано значење у народној бајци. Посебан значај имају поједини временски одсечци. Вече, ноћ и поноћ се често истичу, док се подне ретко помиње.⁴¹⁵ Ноћу се у бајкама одвијају битни догађаји: појављују се натприродна бића – виле, ђаволи, змајеви, фантастични отмицари и чудесни просци. У бајци *Чардак ни на небу ни на земљи* (Вук, *СНП*, 2), змај ноћу („једно вече“) отима цареву кћер. У истоименој песми Десанке Максимовић змај огњени долази јунакињи по ноћи („Око поноћи долеће змај огњени“). Ноћ је у бајкама везана за фантастичне младожење који тада излазе из своје љуштуре, а ујутру се враћају у животињско обличје („Свако вече он излази из оне змијине кошуље, а ујутру се опет у њу завлачи“, Вук, *СНП*, 9). У *Змији младожењи* Д. Максимовић венчање се одвија ноћу: „На свадби нам ноћне птице/ и змије младожење/ воде кола.“ Уопште, контакти међу људима у *Ничијој земљи*, којој припадају наведене песме, дешавају се само ноћу: „Ноћас ме у сну таче нека рука,/ не знам која,/ сасвим кратко“ (*Догир*). Састанци љубавника⁴¹⁶ у свету збирке дешавају се такође ноћу (*Сасијанци у сну*). Праћени су одсуством виталности – овде оличене у гласу, лишени су сваке динамике: „Само у мом сну кутак је благи/ где се једно крај другог створе/ и држећи се за руке/ ћуте до зоре“. Призвани мртви вереник који походи своју драгу асоцира на мотив Леноре. У обради Десанке Максимовић он се удаљио од примарне форме и значења. Даривање невесте у песми *Дарови* одвија се по ноћи, што је у складу са пореклом женика: „Ти ми ноћ доводиш за руку,/ остављаш је у мојој соби,/ и у заоблачну се враћаш степу./ Као заробљена дивљач она прво у луку око мене корача,/ затим се скраси/ извади из недара дар од тебе послати“. И дарови имају ноћну

⁴¹⁵ В. у: Н. Радловић, *Слика светла у српским народним бајкама*, стр. 24.

⁴¹⁶ Љубавни састанци у лирској народној поезији такође се одвијају под окриљем ноћи.

симболику (Вечерњача, сноп Кумове Сламе, Влашићи). Кроз читаву збирку доследно је спроведен ноћни, демонски хронотоп, грађен по принципу бајки. У закључној песми збирке, *Послови су завршени*, реч је о ноћним пословима. С доласком јутра говорни субјект констатује: „немам више шта да радим овде“. Преласком са демонског (ноћ, поноћ) на људско време (у песми представљено синтагмом „пред зору“) губи се сврха за сваку даљу активност исповедног лица, чиме оно потврђује своје неприпадање људском времену и свету.

У бајкама за децу Десанке Максимовић хронотоп посеђује другачије одлике. Најчешће назначено време у бајкама је јутро. Јутро је у народним бајкама опозитно означено у односу на ноћ. Демонска бића нестају с ноћном тамом, или „јутро може бити једноставно и сигнал за отпочињање акције – како зора сване ликови крећу у потрагу“⁴¹⁷. Тако и патуљак у бајци *Патуљкова шајна* креће ујутру у обилазак околине („Једног јутра рано пође кроз гору“). Радња бајке *Маца њреља* почиње с јутром: „Једног јутра она је врло рано устала“. Оквирна прича у *Бајци о извору* отпочиње у јутарњим часовима: „Седели су једног јутра пастири у планини.“; у исто доба дана почиње и акција јунака унутрашњег тока приче: „И лутајући тако једном у рану зору кроз неку увалу пуну дрвећа и камења, угледа старца седе браде обученог у кострет.“ Радња *Крајковечне* почиње „у рано јутро“, када су бубе „приредиле игранку под маскама“. Истина, време отпочињања игранке је нетипично, али оно је у складу с тенденцијом да се догађај смести у један дан, тј. од јутра до вечери, колико траје јунакињин живот.

Натприродна дешавања у бајкама везана су за ноћ. Тако ће путник у бајци *Цар и њрачака* ноћу видети чудо у виду покретне куће: „Ишао путник ноћу, кад угледа да се далеко преко поља миче омалена кућа као да се воза на точковима.“ Преображај лабуда (*Бајка о лабуду*) дешава се ноћу, око поноћи,

⁴¹⁷ Н. Радловић, *Слика света у српским народним бајкама*, стр. 25.

када је лабуд заспао: „Кад би око поноћи, сан птицу савлада, она положи главу на крило и остаде тако непомична. А истог часа паде јато пахуљица и сву је завеја, те у трену постаде бела као снег“. И ликови народне бајке западају у сан „око поноћи“, када би требало да остану будни, нпр. царев син у *Злајној јадуци и девет њауница* (Вук, СНП, 4). И дешавања која нису натприродна такође се дешавају ноћу. Заправо, све важне епизоде бајке дешавају се тада. Шева Небесница нестаје ноћу. Њен нестанак птице су уочиле тек ујутру, када су и кренуле у потрагу за њом.

Време у бајци може бити означено „преко самог јунака и његовог одрастања“⁴¹⁸. Психолошка тумачења бајке уочила су да бајка наглашава сазревање јунака, његово одрастање, саму промену јунака. „Јунак бајке по њима је дете које сазрева, постаје одрасло, одбацује своје деље стање и прелази у стање одраслог.“⁴¹⁹ Када дође до зрелости, он се даље креће ка циљу бајке – свадби. Управо роман *Прадевојчица* наглашава прву половину живота три јунака (прадевојчице Гаве, њеног друга Бука и њеног будућег мужа Непознатог). Радња романа прати сазревање и стицање искуства, до тренутка свадбе која симболизује даље настављање живота. Ту се најчешће завршава и радња традиционалне бајке. Дакле, у *Прадевојчици* време је приказано посредством обреда прелаза, а засновано је на два етапа: сазревање и свадба. *Бајка о Крайковечној* такође слика сазревање јунакиње до тренутка свадбе, у коју је инкорпориран и моменат смрти.

Простор је такође високо семантизован у бајкама. Бајка истиче поједине тачке у простору (кућа, двор, кула, чардак, шума, планина, подрум, језеро, град, врт, соба...), што није непознато и другим књижевним жанровима. Затворени простор је место сигурности јунака, отворени простор крије потенцијалну опасност. Место дешавања радње у поезији

⁴¹⁸ *Истио*, стр. 30.

⁴¹⁹ *Истио*, стр. 29.

и прози Десанке Максимовић у највећем броју дела је природа, отворен простор. Отворен простор у њеним бајкама нема негативан предзнак, опасног и демонског станишта. Он је заправо природно станиште јунака. Из њега јунаци потичу. Тако у *Шеви Небесници*, *Крајковечној*, *Прагевојчици* говоримо о продору реалистичког сликања простора. Свет *Шеве Небеснице* смештен је у шуми, која и јесте природно станиште птица јунакиња дела. Праљуди из *Прагевојчице* живе у пећинама, баш као што су реконструисале археологија и антропологија. Радња *Крајковечне* дешава се на Заравни, на једној ливади крај реке у чијем ће виру завршити јунаци и сватови.

Радња бајке *Размажена царица* дешава се у царском двору, у окружењу царске свите, баш као у народној бајци. Цар играчака из истоимене бајке живи у свом царству – домовини играчака, у великом дворцу, како и доликује цару. У овој бајци постоје два света: један је чудесан, а други људски. За жанр бајке је карактеристична подела на два света. Међу њима постоји јасна граница. До царства играчака стиже се идући „кроз шуме и ливаде, преко вода и планина“. Граница типа шуме, горе, воде увек раздваја два света у бајци. Оба се налазе на истој хоризонталној равни. Други свет (свет играчака) је сличан људском, али њега никако не можемо довести у везу са „оним“ светом (светом мртвих), који се уосталом никад неће појавити у бајкама Десанке Максимовић. Чудесан свет у бајкама ове ауторке никад неће примити хтонске одлике.

Простор у поезији српске песникиње показује велику блискост са фолклорним просторним одредницама. *Ничија земља* не припада овоме свету. Она поседује карактеристичне одлике другог света: није за „сунцем опчињене птице“, у њој су „зрикавци помрли“. Осим одсуства гласа, лишена је виталности: „ту не зараста ниједна од рана,/ ту већ с пролећа слана опари траве“; с јутра се „не отварају локвањи“. Земља с таквим одликама може бити само станиште

демона („око поноћи када сви већ поспе,/ земљи се ничијој приврзају демони“, *Уйозорење*). Женски субјект се налази у ваздушном међупростору – „високо негде између планета“ (*Међу њланетшама*), у чардаку ни на небу ни на земљи, „где су олује и облаци“ (*Чардак ни на небу ни на земљи*). Просторно ситуирана као у народној бајци, она је циљ посете огњеног змаја. У *Ничијој земљи* човеков дом има безброј одаја и безброј трпеза, у чему препознајемо поступак хиперболисања својствен бајкама. До његових чардака човек стиже леставама („немам лестава до свих му чардака“), слично млађем брату у бајци *Чардак ни на небу ни на земљи* (Вук, *СНП*, 2), који у ту сврху користи опуту. Присуство бројних подрума и кључева („нити су ми за сва врата дати кључи,/ и не знам пута у подруме му“) мотивски је блиско народној бајци *Злајна јабука и девеј њауница* (Вук, *СНП*, 4). Исповедни субјект не зна „ни ко први у њега светлост уне“, чиме се асоцира делатност светитеља из предања *Свеји Сава іради њрозоре*⁴²⁰. Очито да је простор *Ничије земље* сачињен од репертоарија чудесног света народне прозе.

Простор у *Лейојису Перунових њошмака* је отворен, припада природи. Перунову појаву прати дрхтање земље, камена, трава (*Перун*). Видовити пустињак живи у „пећини забитој на Балкану“ (*Пусињњаково виђење*). Отворен простор оличава и прадомовину свих Словена: „и њихови су преци дошли/ са закарпатских пропланака и језера“ (*Глас њрејков цару*). Жупану се у сну привиђа разорено Захумље у виду помраченог лица земље и неба, разбуцаних „по пољу говеда“ (*Жујаново њривиђење*). У предаху између ратних сукоба све три војске одмарају се под звездама, полегле по земљи (*Војска њод звездама*). Уништење словенских кућа представљено је оштећењем предметног света са високо симболичним значењем у митологији: „испроливано млеко из котла,/ вино из

⁴²⁰ В. Ђоровић, *Св. Сава у народном њредању*, Народно дело, Београд, 1990, стр. 224.

бачве“, угашено огњиште, „поломљен крст и длето“, копљем прободена икона, „поломљене наћве“. Док издише у туђини, рањеник се пита да ли ће икада поново видети „димњака родног, и прага“ (*Рањеник у туђини*). Земља хрватског Краља приказана је у складу са географским реалијама: њу чине „сва жала јадранска, и крашка поља гола“ (*Краљ уочи доја*); Краљ у ноћи слуша „како се вали гласе“. Реалистичан приказ простора у складу је са историјском подлогом пева. Ипак, и у њему ауторка бира предмете који имају високу симболичну вредност у српској традицији.

Следећа битна компонента слике света у делу Десанке Максимовић је етика. Етика у њеним бајкама следи законитости жанра. Ова подударност огледа се у срећним завршецима бајки, који су увек у знаку победе добра над злим. Такође, саобразно законитостима жанра народне бајке, и у свету њене ауторске бајке награђивање односно кажњавање јунака одвија се по заслуги (нпр. у бајкама *Маца њреља*, *Три љајуљка*, *Прича о размаженој царици*, *Бајка о извору*). Правило жанра је да позитиван поступак јунака омогућава неопходну помоћ. Након што јунак њене бајке испољи самилост према животињи, она ће му из захвалности касније постати чудесан помоћник (нпр. царевић према животињама у *Причи о размаженој царици*). Скромност јунакиње се и овде награђује (нпр. најмлађа ћерка у *Бајци о љреши*). Вредноћа као једна од врлина у фолклору везује се за женске ликове и углавном се огледа у домаћичким способностима јунакиња. Одсуство вредноће јунакиње зачаране у мачку среће се у бајци *Маца њреља*. Ова прича одлично илуструје етички кодекс бајке, јер јунаци заслужују и награду и казну. Након што се промени, односно постане вредна, зачарана девојчица поново стиче људски лик. Од видова кажњавања код Десанке Максимовић јавља се само претварање у животињу, за разлику од народне бајке која је разноликија у том погледу. Може се закључити да у бајкама ауторка умногоме следи етички кодекс народне бајке. У прози типа *Крајковечна*

и *Шева Небесница* она иде корак даље на „скали“ етичности. Јунаци ових дела заузимају виши морални ступањ од јунака традиционалне бајке. Они су високоморални, што је у складу са алегоријском основом дела. Уопште, и остали јунаци бајки више оличавају моралне врлине од типских ликова усмене бајке. Они се никад не служе ситним преварама, издајствима, лажним заклињањем, што није страно фолклорним јунацима.

Етички кодекс у поезији Десанке Максимовић заснован је на традиционалном народном поимању етике, у чијој се основи преплићу обичајно право и религијска компонента (паганска и хришћанска). Мотиву гостопримства се, на пример, враћала у више наврата, у стиху и прози: у песми *Госпољубље (Зелени вишњез)*, у *Гласу ђредака (Лейојис Перунових јојомака)*, у роману *Прадевојчица*. Детаљ је обликован према традиционалној српској обредно-обичајној пракси, за коју се сматра да у својој основи чува религијске представе (гост као теофанија⁴²¹). Древни религијски слој активира се на почетку *Лейојиса Перунових јојомака*, када народ са страхопоштовањем пропраћа теофанију Перуна. Култ поштовања паганских, а касније хришћанског божанстава укорен је у традицији српског народа. Он се очитује и у речима цара Душана, лирског јунака, који се на почетку збирке *Тражим јомиливање* позива на Божју милост. Коначно, у истој збирци молидбени глас носилац је традиционалних погледа на правду и неправду; залаже се за победу принципа добра, хуманости, истине и правде.

Свет бајке настанују жива бића која се групишу у три скупа: човек, животиње и митска бића. Бајка је антропоцентрична⁴²², човек је њен главни јунак и победник. Животиње заузимају значајно место, због бројности, разноврсности и

⁴²¹ Веселин Чајкановић, „Гостопримство и теофанија“, *Студије из српске религије и фолклора* 1910–1924, стр. 1–24.

⁴²² Н. Радуловић, *Слика света у српским народним бајкама*, стр. 167.

повезаности са људима. Митолошка и фантастична бића функционишу у свету бајке као човекови помоћници или противници (змај, аждаја, вила...). У бајкама велику улогу играју биљке и предмети, али оне потпадају под категорију неживо⁴²³. Људска, животињска и фантастично-митолошка сфера разликују се према својим особинама. Поједини лик може да се јави у више сфера. Уклета птица Десанке Максимовић јавља се у предметном коду (стара ветрењача), а након уклањања чаролије прелази у животињски код. Маца Преља је јунакиња која припада људском (девојчица) и животињском свету; након уклањања чаролије, враћа се у свој првобитни људски облик. Метаморфозе које подразумевају могућност повратка у првобитно обличје прате „логику“ бајковног дешавања. У предањима су део заслужене казне, па човек претворен у животињу не може да поврати првобитни облик. Три патуљка припадају митској и предметној сфери (три камена: злато, сребро, угаљ). Следећи логику кажњавања у предањима они остају заувек зачарани.

Физички изглед и старост јунака су важни за жанр бајке. Бајка није склона психичком продубљивању ликова, разматрању психолошке мотивације њихових поступака, мада осећања јунака нису потпуно одсутна. Осећања јунака у бајкама се пре могу назвати афектима, тј. јаким осећањима. „Бајка нарочито воли да истиче *сћра*х, *зачуђеност*, *заљубљеност*, *мржњу*, *завист*, *љубињу*.“⁴²⁴ Насупрот томе, Десанка Максимовић је склона нијансирању осећања јунака: туга црног лабуда се одражава и на његову спољашњост – „увек суморно обара главу“; када га краљица зиме упита зашто је тужан, он „само још више погну главу и заплови брже“; а када коначно реши да проговори шта је тишти, црна птица то чини суптилно, бираним речима: „одвећ сам сад узбуђена и не могу ти рећи шта ме тишти – прозбори најзад птица – али довече

⁴²³ *Истио*, стр. 168.

⁴²⁴ *Истио*, стр. 170.

дођи опет на обалу па ћеш чути“ (*Бајка о лабуду*). Дијапазон осећања од заљубљености, преко љубавне чежње, до патње због неузвраћене љубави исказују Шева Небесница и Гавран Стогодишњак. И људски јунаци њене прозе са елементима бајковног пролазе кроз љубомору и завист (Бук је љубоморан на Вештака када овај исказује наклоност према Гави); а заљубљеност и одустајање од љубави ради уступања симпатије другоме својствени су Вештаку, великодушном младићу. Афектом је обележен само негативни јунак *Прадевојчице*, подли дечак Ген. Стилски поступак приказивања ликова кроз екстреме врло је редак код Десанке Максимовић.

Док је у народној бајци, уопште у фолклору, физичка лепота значајна за ток радње (она одређује мотивацију и односе међу ликовима: јунакињу маћеха омрзне јер је лепа, младић се у девојку загледа јер има дуге трепавице), у бајци Десанке Максимовић она је само у функцији сликања појаве јунака/јунакиње. Гаву ће удати за Непознатог зато што лепо ваја и уме да лечи биљем (поседује вишеструке способности), а не зато што је физички леп. Уопште, његов физички изглед се и не помиње, као ни њен. Размаженој царици лепота нимало не помаже, напротив, њен муж би волео да је она мање лепа, а бољег карактера (*Прича о размаженој царици*). Чини се да ауторска бајка даје предност другим људским квалитетима, што се некад може повезати са дидактиком дела намењених најмлађем узрасту.

Приказивање јунака „високог“ рода је у складу са поступком у традицији. Лик цара (*Прича о размаженој царици*) подлеже аристократској стилизацији, коју је још народна бајка кодирала (сликом одласка у лов, поседовањем феудалних атрибута). Отуда лепо цар на почетку приповедања одлази у лов, праћен својим дворанима („Други пут, опет, кад је ловио са свитом по некој великој планини...“). Чини се да је на овом месту поетика жанра диктирала на који ће начин бити приказан јунак високог статуса, што је поступак народне бајке, предања и епске песме.

Десанка Максимовић није својим јунацима давала реалистичка имена; изузетак су Стојан и Милан у *Три љајуљка*. Већина јунака носи, као у усменом приповедању, описно-типска имена, о чему је већ било речи. У једном броју бајки јунаци су без личних имена (дечак, чобанин, самохрани старац, путник, неки младић, неколико пастира, нека девојчица), што је такође својствено фолклору.

Јунаци ове прозе означени су својом младошћу. Прича о њима завршава се њиховом свадбом (*Крајковечна, Прадевојчица*) или коначним остварењем љубави (*Шева Небесница*), што је потврда да су и ове бајке приче о иницијацији јунака. Наравно, ово се односи на младићке/девојачке бајке. Дечје бајке Десанке Максимовић су другачије.⁴²⁵ Када се јаве стари ликови у бајкама Десанке Максимовић, за њих можемо пронаћи паралеле у српској традицији. Типски лик мудрог старца – пустињака среће се у *Бајци о извору*. Он поседује чудотворну моћ да начини извор у безводном крају. Лик старог пророка насликан по истом обрасцу налази се и у стиховима *Глас о пророчанствима* (збирка *Летопис Перунових летописа*). Његова улога у песми је давање мудрог савета бугарском Цару (да не започиње рат). Овај лик може се довести у везу са архетипом мудраца. Уопште, за старе мушкарце народна бајка везује мудрост, а за старе жене везује магију (позитивну и негативну). У овоме проучаваоци⁴²⁶ препознају архетип велике мајке: биљарица – позитивна страна архетипа и вештица – његова негативна страна. Позитивну страну типског лика жене-старице искористила је ауторка у креирању колективног лика „траварки“ (*Берачице биља*,

⁴²⁵ Разлика између ова два типа бајки настала је на основу важности мотива сазревања за бајку. Припадници психолошке школе тумачења сматрају да дечје бајке „не наглашавају сазревање и друштвене аспекте“, те стога „не морају да заврше свадбом“. Једноставно, њихови јунаци не налазе се у узрасту за брак. Н. Радуловић, *Слика света у српским народним бајкама*, стр. 186.

⁴²⁶ *Исто*, стр. 189.

збирка *Лейојис Перунових јојшомака*). Чини се да је овај колективни лик у песми превасходно друштвено-историјски одређен (оне беру биље за лечење рањеника, а не траве за оживљавање). Лик старе пророчице из песме *Гајшара* такође припада позитивном аспекту.

Реалистичко приказивање смрти јунака није често у народним „женским“ причама. У том погледу прозна дела ауторке не одступају од фолклорних образаца. Када приказује смрт, Десанка Максимовић је везује за животињске актере (нпр. колективна смрт јунакиње, јунака и сватова у *Бајци о Крајњковечној*). У завршетку *Шеве Небеснице* смрт није експлицирана, али се слуги у завршној слици јунакињиног нестанка (а остали јунаци је тумаче као могућност њеног дугог и срећног живота са Славујем Прваком на другом свету). Дуг и срећан живот јунака честа је завршна формула у српским и европским бајкама. Уопште, један тип завршних формула бајки зауставља се на тачки кулминације (свадба, рађање деце), што оставља утисак виталности, испуњења животног циља јунака. Завршеци бајки Десанке Максимовић некад доносе смрт јунака, али немају значење „праве“ смрти. Тиме се у потпуности приближавају духу традиционалне бајке, чији је јунак суштински бесмртан. Завршна слика *Крваве бајке* иде у прилог претпоставци да је реч о свесној ауторској концепцији, не само у прози него и у стиху. Као потврда могу се навести и стихови из *Лейојиса Перунових јојшомака* у којима се Морана обраћа Краљу, док он жали за погинулим војницима: „И не жали ноћас ове војнике, –/ после смрти нема бола,/ изгинула војска сада не пати,/ одмара се мирно на папрати/ као да је папрат сама./ И Морана,/ (...)/ поће нечујно по разбојишту/ и њена тамна рука/ узме ослобађати последњих мука/ и Рашане и борце с Црног мора,/ и Краљеве рањене копљанике.“ Овде је смрт сублимисана. Приказана је као пут који води ка коначној срећи, ослобађа мука, патње и бола. Слика смрти дечака Бука (роман *Прадевојчица*), такође је сублимирана кроз епску слику замењеног улова, о чему је било речи.

Животиње у прозном и поетском свету Десанке Максимовић заузимају важно место. Оне се могу сврстати у оностране и онострани, приказане су реалистички и фантастично. Често се начини и категорије њиховог приказивања преплићу, а то је поступак који познају и усмени жанрови. Животињама у народним бајкама најчешће припадају функције помоћника и даривалаца. Оне се тада својим изгледом не разликују од реалистичне сфере, већ се очућавање постиже функцијама, „што се уочава у магијском деловању једног дела тела, или обављању задатка који је при том сасвим у складу са њиховом 'сфером'“⁴²⁷. Животиња-помоћник увек је у бајци обдарена говором, што се мотивише њеном функцијом помоћника који треба да ступи у контакт са јунаком. Када се јаве у бајкама Десанке Максимовић, животиње-помоћници сасвим су у складу са захтевима народне бајке. Оне су претежно житељи шуме и реалистички су насликане. Помажу јунаку јер их је претходно задужио (пчеле, мрави, птице у *Причи о размаженој царици*), или из сажаљења и добрих намера (зец и пуж у *причи Маца Преља*). У ауторкином свету фауне ретко се срећу домаће животиње, а ако се јаве, оне не живе у насељу него у шуми (нпр. Маца Преља живи „далеко од света у напуштеној шумаревој кући, на пропланку“).

Када су животиње главни јунаци (*Бајка о Крайковечној, Шева Небесница*), све оне припадају „овом“ свету, приказане су на реалистички начин, у свом природном станишту и изузев моћи говора немају никаква чудесна својства. Када се и јаве, по Гуриној класификацији, „нечисте птице“⁴²⁸, нпр. гаврани, вроне, сова (у *Шеви Небесници*), оне нису носиоци традиционалне семантике. Алгорија као основно средство сликања њиховог света није дозволила да се актери тумаче из митолошког аспекта.

⁴²⁷ Н. Радловић, *истио*, стр. 201.

⁴²⁸ А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, стр. 396.

Приказивање животиња у поезији, нарочито у збирци *Ничија земља* где је њихово присуство најоучљивије, сасвим је у другом коду. Када слика онострани свет *Ничије земље* – реч је о свету обрнутих својстава од људског света – ауторка се користи хтонским животињама, активира њихова симболична значења која познаје и традиција, а потичу из митских слојева. Тај свет настаниле су хтонске животиње: гаврани, кукавица/црна певица, ћукови, вране, јелен помућених зеница, пас. Осим њих, јавља се и прелазни облик у коме се смењују кодови, најчешће људски и животињски, у виду огњеног змаја (песма *Чардак ни на небу ни на земљи*) и змије (у песми *Змија младожења*). Фантастична бића из традиције (змија/змај) чувају уобичајена значења која имају и у фолклору. Међутим, испољава се битна разлика у завршницама обеју песма. Змија младожења Десанке Максимовић неће се на крају трансформисати у људско биће, што је обавезан обрт усмених обрада (Вук, *СНП*, 9,10; Вук, *II*, 11, 12). Њена песма не опева спасавање жене из власти змаја као што то чини народна бајка *Чардак ни на небу ни на земљи* (Вук, *СНП*, 2) или део лирских спасовских песама. У свету *Ничије земље* демони односе превагу, човек (женски субјект) неће бити спасен; тријумф људског принципа је један од основних постулата чудесног света усмене бајке. Истовремено, по таквој доминацији оностраних и нечистих сила над човеком, стилизације се додирују са законитостима демонолошких предања.

Приказ натприродних бића у делу Десанке Максимовић поклапа се са њиховим традиционалним описом и представама из народних веровања. Змај се спушта из облака са висина, као вихор, лети: „Око поноћи долеће змај огњени,/ пола вихор, пола човек и пламен“.⁴²⁹ Појава змаја означена је

⁴²⁹ Упоредити са народном бајком где девојка „једно вече“ изађе у шетњу, и тада „у један мах долети из неба змај, шчепа ђевојку између браће и однесе је у облаке“ (*Чардак ни на небу ни на земљи*, Вук, *СНП*, 2).

у традицији огњем, дуком, светлошћу, а време његовог појављивања је ноћ или одређеније – поноћ⁴³⁰. Веза змаја, летења и светлости присутна је и у песми *Поноћни Торонѿо*: „огњени змајеви пролећу, крстаре, низ булеваре.“ Дакле, и веровања и ауторкини стихови за змаја везују ноћ, огањ, антропоморфни облик, похотљивост. Песма *Чардак ни на небу ни на земљи* истиче само негативан вид змајеве појаве, а занемарује позитиван – функцију браниоца летине, коју митологија такође познаје. Мада се у народним бајкама змају приписују негативна својства, он може бити носилац и позитивних особина (Вук, *СНП*, 5). Епска стилизација такође је изведена на специфичан начин, тим пре што се најбољи јунаци директно повезују са змајевитим обележјима.

Патуљци који се јављају у ауторкиним бајкама приказани су у складу са митолошким представама народа северне Европе. По предањима северних народа, они често прате виле, али док су виле „ваздушне“, патуљци су везани за земљу, пећине, шпиље и планине. Долазе из хтонског света. Управо оваква представа патуљака јавља се у бајци *Орашчићи-ѿалчићи*. Позната је и представа патуљака као „*čivara blaga* ili *čivara tajne*. Ali patuljak je brbljivi čuvar.“⁴³¹ Такав је лик патуљка из *Паћуљкове ѿајне*: зна тајну животворног извора, тајну цвета папрати и тајну судњег дана становника шуме. Најважнију од њих (тајну чудесне моћи папрати) он ће одати чобаници и тиме потврдити своју митску репутацију добронамерне причалице.

Ако се погледа неживи свет (предмети, биљке) у делу Десанке Максимовић, запажа се да биљке заузимају значајно место, иако нису заступљене у великом броју нити се одликују разноврсношћу. Флора која се јавља у песничком и прозном свету ауторке носи семантику коју има и у традицији,

⁴³⁰ В. у: Н. Радуловић, *Слика светѿа у српским народним бајкама*, стр. 211.

⁴³¹ А. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, odrednica Patuljak, str. 675.

што је приказивано у току рада навођењем паралела из етнолошке литературе.

„Зумбул лепи“ и „љубичица плава“ у песми *Једна смрт* по значењу се подударају са симболима усмене лирике. Реч је о љубавној и хтонској симболици биља, која се неизмењено активирала у ауторкиној песми. Поређење човека са бором (*На бури*) такође је традиционалног прекла, о чему је било речи у поглављу рада „Елементи народне књижевности у поезији Десанке Максимовић“. Орах се код Балканских Словена везује за свет мртвих, подземље. Према веровању, „гра-не ораха биле су својеврстан 'мост' између овог и оног света, преко кога су долазиле и одлазиле душе покојника“⁴³². Ово веровање искористила је песникиња да мотивише доспевање орашчића-палчића из подземља на овај свет и њихово појављивање у ораховом плоду (у причи *Орашчићи-палчићи*). С друге стране, *Бајка о шрешињи* доноси реалистичко објашњење порекла овог дрвета.

Репертоар магичних биљака је малобројан. Трава у бајци *Маца Преља* и цвет папрати у *Паишуљковој шајни*, једине су биљке са чудесним моћима. Фантастична својства ових биљака део су народних веровања, а чест су мотив у народним бајкама.

Очигледно, у стиху и прози Десанке Максимовић постоји јединствена слика света. Њена дела у подтексту носе традиционални систем. Под традиционалним системом подразумевамо све оно што припада усменом стваралаштву, митологији, религији и обредно-обичајној пракси нашег народа. Такође, не сме се изгубити из вида присуство интернационалних мотива и јунака у ауторкиним бајкама, којих има, али свакако у мањем броју од националних наноса. Коначно, ауторска транспозиција традиционалног система дала је

⁴³² С. М. Толстој, Љ. Раденковић, *Словенска митологија*, одредница Орах, стр. 409.

овим делима особену слојевитост, она су наизглед једноставна а у суштини сложена.

Стваралачки поступци Десанке Максимовић испољавају њено познавање светске и националне баштине. У идеалној симбиози два песничка система фолклорно наслеђе је добило нови вид трајања, пружајући овој српској песникињи обиље инспирација и сигурни ослонац песничког света.

СКРАЋЕНИЦЕ

- Вук, I–IV** Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме, I–IV*, Нолит, Београд, 1975.
- Вук, СНП** Вук Стефановић Караџић, *Српске народне приповијесте*, Нолит, Београд, 1975.
- ДМ, ЦД, 1–10** Десанка Максимовић, *Целокуйна дела*, том 1–10, Задужбина Десанка Максимовић, ЈП Службени гласник, Завод за уџбенике, Београд, 2012.
- Ч 1** Веселин Чајкановић, *Српске народне приповијесте*, књига 1, СКА, Београд, 1927.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Збирке песама, прича, антологије

1. Богишић, Валтазар: *Народне њјесме из сѣиаријих највише ѣриморских зайиса*, Биоград, 1878.
2. Врчевић, Вук: *Народне басне*, Књижара Драгутина Претнера, Дубровник, 1867.
3. Геземан, Герхард: *Ерланѣенски рукојис сѣиарих срѣскохрвайѣских народних ѣсаса*, Српска манастирска штампарија, Сремски Карловци, 1925.
4. Ђурић, Војислав, прир.: *Анѣолоѣија народних ѣријоведака*, СКЗ, Београд, 1992.
5. Карановић, Зоја, прир.: *Анѣолоѣија срѣске лирске усмене ѣоезије*, Светови, Нови Сад, 1996.
6. Карановић, Зоја, прир.: *Анѣолоѣија срѣске лирско-ејске усмене ѣоезије*, Светови, Нови Сад, 1998.
7. Караѣић, Вук Стефановић: *Живот и обичаји народа срѣскоѣа*, Народна књига, Београд, 2005.
8. Караѣић, Вук Стефановић: *Срѣске народне ѣјесме, I–IV, (Женске ѣјесме, Пјесме јуначке најсѣиарије, Пјесме јуначке средњѣјих времена, Пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу)*, Нолит, Београд, 1975.
9. Караѣић, Вук Стефановић: *Срѣске народне ѣословице*, Нолит, Београд, 1975.
10. Караѣић, Вук Стефановић: *Срѣске народне ѣријовијејѣке*, Нолит, Београд, 1975.
11. Кнежевић, Миливој В., прир.: *Анѣолоѣија ѣоворних народних умоѣиворина*, Матица српска, СКЗ, Нови Сад, 1972.
12. Матицки, Миодраг, прир.: *Двори самоѣивори*. Тужбалице, Рад, Београд, 1979.

13. Обрадовић, Доситеј: *Сабрана дела Доситеја Обрадовића*, књ. 2 (*Басне; Истина и ѿрелест; Пућ у један дан*), прир. Миодраг Матицки, Задужбина Доситеј Обрадовић, Београд, 2007.
14. Пејчић, Јован, прир.: *Антологија српских молићава (XIII–XX век)*, Draslar partner, Београд, 2005.
15. Самарџија, Снежана, прир.: *Народне басне и ѿриче о живошћињама*, антологија, Гутенбергова галаксија, Београд, 2002.
16. Самарџија, Снежана, прир.: *Народне ѿриковейке*, антологија, Драганић, Београд, 1999.
17. Самарџија, Снежана, прир.: *Српске народне зајонейке*, антологија, Гутенбергова галаксија, Београд, 1995.

2. Речници и енциклопедије

1. Булат, Петар – В. Чајкановић: *Митолошки речник*, СКЗ, Београд, 2007.
2. Gerbran, Alen – Ž. Ševalije: *Rečnik simbola*. Mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, Stylos, Novi Sad, 2004.
3. Гура, Александар: *Симболика живошћиња у словенској народној ѿрадицији*, Бримо, Логос, Александрија, Београд, 2005.
4. Карацић, Вук Стефановић: *Српски рјечник*, Нолит, Београд, 1975.
5. Клајн, Иван – Милан Шипка: *Велики речник стираних речи и изрза*, Прометеј, Нови Сад, 2006.
6. Кулишић, Шпиро – П. Ж. Петровић – Н. Пантелић: *Српски митолошки речник*, САНУ, Београд, 1998.
7. Pešić, Radmila – N. Milošević Đorđević: *Narodna književnost*, IRO „Vuk Karadžić“, Beograd, 1984.
8. Поповић, Тања: *Речник књижевних ѿермина*, Логос Арт, Београд, 2007.
9. Толстој, Светлана – Љ. Раденковић: *Словенска митологија*, енциклопедијски речник, Zepther book world, Београд, 2001.
10. Чајкановић, Веселин: *Речник српских народних веровања о билькама*, СКЗ, Београд, 1994.

3. Избор из литературе

1. Андрејевић, Даница: *Поезија Десанке Максимовић*, Јединство, Приштина, 1983.
2. Антонијевић, Драгана: *Значење српских бајки*, САНУ, Београд, 1991.

3. Бандић, Душан: *Народна религија Срба у 100 појмова*, Нолит, Београд, 1991.
4. Бетелхајм, Бруно: *Значење бајки*, Просвета, Београд, 1979.
5. Бити, Владимир: *Бајка и предаја, њовијесит и њријовиједане*, Либер, Загреб, 1981.
6. Блечић, Р. Милорад: *Десанка Максимовић – животи ѡраћен ѡесмом*, Delta press, Београд, 1985.
7. Бошковић, Велизар: *Десанка*, Просветни преглед, Београд, 1995.
8. Бошковић, Велизар: *Песникиња издлиза*. Тихи немири Десанке Максимовић, Стручна књига, Београд, 1992.
9. Бошковић, Велизар: *У ведрим ѡросторима дејиньсѡва*, студија, Нова књига, Београд, 1974.
10. Ван Генеп, Арнолд: *Обреди ѡрелаза*. Системско изучавање ритуала, СКЗ, Београд, 2005.
11. *Венац*, 5–6 (05.06.1988)
12. Вранеш, Александра: *Библиографија дела Десанке Максимовић: 1972–1998*, Београд, Задужбина Десанка Максимовић, 2001.
13. Вуковић, Ново: *Иза ѡраница мојућеи*. Фантастично и чудесно у књижевним дјелима за дјецу насталим у периоду између два свјетска рата на српскохрватском језичком подручју, Научна књига, Београд, 1979.
14. Вуковић, Ново: *Увод у књижевност за дјецу и омладину*, Унирекс, Подгорица, 1996.
15. Гуревич, Арон Јаковљевич: *Катѡиорије средњовековне кулѡуре*, Матица српска, Нови Сад, 1994.
16. Деретић, Јован: *Истѡрија срѡске књижевности*, Нолит, Београд, 1983.
17. *Дело Десанке Максимовић у ѡковима срѡске и свейске књижевности*, зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2000.
18. *Десанка Максимовић*. Споменица о 100. годишњици рођења, прир. Велибор Берко Савић, В. Савић, Јавно предузеће ПТТ саобраћаја „Србија“, РЈ за издавачку делатност, Ваљево, 1998.
19. *Десанка Максимовић у свом књижевном времену*, зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 1995.
20. Детелић, Мирјана: *Мийски ѡростор и ейика*, САНУ, посебна издања, књ. DCXVI, Одељење језика и књижевности, књ. 46, Београд, 1992.

21. Детелић, Мирјана: *Урок и невеста, његова епска формула*, САНУ, Београд, 1996.
22. *Детињство, часопис о књижевности за децу*, Змајеве дечје игре, Нови Сад, XXII, 1, 1996; XXIV, 1–3, 1998.
23. Дрндарски, Мирјана, *На вилином вијалицију*. О транспозицији фолклорних жанрова, Рад, КПЗ Србије, Београд, 2001.
24. *Душанов законик*, прир. Биљана Марковић, Просвета, СКЗ, Београд, 1986.
25. Ђорђевић, Љубица: *Библиографија дела Десанке Максимовић: 1920–1971*, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2001.
26. Đorđević, Ljubica: *Pesničko delo Desanke Maksimović*, Pešić i sinovi, Beograd, 1998.
27. Ђорђевић, Тихомир: *Наш народни животи I, II, IV*, Просвета, Београд, 1984.
28. Elijade, Mirča: *Sveto i profano*. Priroda religije, Alnari, Tabernakl, Beograd, 2004.
29. Елиот, Томас Стерн: *Изабрани текстови*, Просвета, Београд, 1963.
30. *Збирка Тражим њомиловање*, зборник радова, прир. Ана Ђосић Вукић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2007.
31. Зечевић, Слободан: *Српска етимологија*, прир. Бојан Јовановић, Божидар Зечевић, Службени гласник, Београд, 2008.
32. *Историја народа Југославије*, књ. I, група аутора, Просвета, Београд, 1953.
33. Јеремић, Драган М.: *Три ступња њоречења*, Светлост, Крагујевац, 1978.
34. Јеротић, Владета: *Дарови наших рођака, III*, Арс либри, Београд, 2007.
35. Јовановић, Бојан: *Дух њајанској наслеђа*, Народна књига–Алфа, Београд, 2006.
36. Јовановић, Бојан: *Маија српских обреда*, Народна књига–Алфа, Београд, 2005.
37. Карановић, Зоја: *Небеска невеста*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2010.
38. Карацић, Вук Стефановић: *Нови завети*, Нолит, Београд, 1975.
39. *Књижевна историја*, уредник Александар Петров, Обод, Београд–Цетиње, XIV, 51–54, 1981.
40. *Књижевност и језик*, часопис Друштва за српскохрватски језик и књижевност Србије и Друштва за српскохрватски језик и књижевност Црне Горе, Друштво за српскохрватски језик и књижевност Србије, Београд, LV, 1–2, 2008.

41. Кољевић, Никола: *Иконоборци и иконобранијељи*, Нолит, Београд, 1978.
42. Костић, Звонимир: *Архаично и модерно*, Просвета, Београд, 1983.
43. Крстић, Бранислав: *Индекс мојива народних ђесама балканских Словена*, САНУ, Београд, 1984.
44. Лалић, Иван В.: *О ђоезији дванаест ђесника*, Слово ђубве, Београд, 1980.
45. Латковић, Видо: *Народна књижевност, I*, Научна књига, Београд, 1991.
46. Liti, Maks: *Evropska narodna bajka*, Bata, Orbis, Beograd, 1944.
47. Лома, Александар: *Пракосово*. Словенски и индоевропски корени српске епике, Балканолошки институт САНУ, Београд, 2002.
48. Лотман, Јуриј Михајлович: *Сџрукџура уметничкој џексџа*, Нолит, Београд, 1976.
49. Вуштановић, Јован: *Црвенкаџа ђрицка вука*. Студије и есеји о књижевности за децу, Дневник, Змајево деџје игре, Нови Сад, 2004.
50. Максимовић, Десанка: *Прадевојџица*, Bookland, Београд, 1998.
51. Максимовић, Десанка: *Песме о џџицама*, СКЗ, Београд, 1988.
52. Марковић, Слободан Ж.: *Књижевно сџваралаџиџво Десанке Максимовић*, Чигоја штампа, Београд, 1998.
53. Марковић, Слободан Ж.: *Поезија Десанке Максимовић*, Завод за уџбенике, Београд, 1990.
54. Марковић, Слободан Ж.: *Срџска књижевност између два свеџска раџа*. Појаве, писци, дела, Друштво за српски језик и књижевност, Београд, 2004.
55. Матицки, Миодраг: „Поетски речник Десанке Максимовић. Мотиви словенске митологије“, *Полиџика*, 18. мај 1996.
56. Мелетински, Елеазар Моисеевич: *Поеџика миџа*, Нолит, Београд, 1983.
57. Микић, Радивоје: *Песнички џосџуџак*, Народна књига, Београд, 1999.
58. Микић, Радивоје: *Оџис ђриче*. Огледи о уметности приповедања, Просвета, Ниш, 1998.
59. Микић, Радивоје: *Орфејев двојник*. О поезији и поетици Бранка Миљковића, Народна књига – Алфа, Београд, 2002.
60. Милић, Новица: *Шџа је џеорија*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2006.
61. Милошевић Ворђевић, Нада: *Заједничка џемаџско-сџејна основа срџскохрваџских неџџиоријских еџских џесама и ђрозне џрадиџије*, Филолошки факултет, Београд, 1971.

62. Милошевић Ђорђевић, Нада: *Од бајке до изреке*. Обликовање и облици српске усмене прозе, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2006.
63. Милошевић Ђорђевић, Нада: „Преглед прозних облика наше усмене књижевности“, *Књижевна историја*, XIV, 53, 1981.
64. Мркаљ, Зона: *Насиљавно истраживање народних приповедака и предања*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2008.
65. *Народна бајка у модерној књижевности*, прир. Мирјана Дрндарски, Нолит, Београд, 1978.
66. Недељковић, Миле: *Годишњи обичаји у Срба*, Вук Караџић, Београд, 1990.
67. Нодило, Натко: *Стара вјера Срба и Хрватиа*, Тодра, Београд, 2003.
68. Опачић, Зорана: *Поетика бајке Гроздана Олујић*, Учитељски факултет, Београд, 2011.
69. Павловић, Миодраг: *Опелги о народној и старој српској поезији*, СКЗ, Београд, 1993.
70. Палавестра, Влајко: *Хисторијска усмена предања из Босне и Херцеговине*, Српски генеалогички центар, Београд, 2003.
71. Петковић, Новица: *Словенске ичеле у Грачаници*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.
72. Петровић Тихомир: *Машија и ира*. Поглед на српску књижевност за децу XX века са посебним освртом на дело Десанке Максимовић, Просвета, Ниш, 1998.
73. Пешикан Љуштановић, Љиљана: *Старанаја село зайали*. Огледи о усменој књижевности, Дневник, Нови Сад, 2007.
74. Пешикан Љуштановић, Љиљана: *Усмено у писаном*, Београдска књига, Београд, 2009.
75. Питулић, Валентина: *Семантика божура*. Усмено Косово, Београд, Алтера, 2007.
76. *Поезија Бранка Миљковића – нова тумачења*, прир. Радивоје Микић, Просвета, Ниш, 2003.
77. *Поезија и поетика Десанке Максимовић*, зборник радова, ур. Милош Ђорђевић, Жељко Ђупић, Институт за српску културу, Приштина, Стручна књига, Београд, 1999.
78. *Поља*, часопис за културу, уметност и друштвена питања (Предања – архаични облици и савремена причања), Нови Сад, XXXIII, 340, 1987.
79. Поповић Радован: *Књија о Десанки*, Удружење издавача и књижара Југославије, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1998.

80. Пражић, Милан: *Игра као слобода*. Записи о детињству и уметности, Змајеве дечје игре, Културни центар, Нови Сад, 1971.
81. *Проза Десанке Максимовић*, зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2001.
82. Проп, Владимир: *Морфологија бајке*, Нолит, Београд, 1970.
83. Пушкин, Александар: *Бајке*, Младо поколење, Београд, 1967.
84. Раденковић, Љубинко: *Симболика светиња у народној мајици Јужних Словена*, Просвета, Балканолошки институт САНУ, Београд, 1996.
85. Радуловић, Немања: *Слика светиња у српским народним бајкама*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2009.
86. Ракитић, Слободан: *Од Ишаке до ђривиђења*, СКЗ, Београд, 1994.
87. *Рецепција дела Десанке Максимовић*, зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 1998.
88. Самарџија, Снежана: *Биографије ејских јунака*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2008.
89. Самарџија, Снежана: *Облици усмене прозе*, Службени гласник, Београд, 2011.
90. Самарџија, Снежана: *Поетика усмених прозних облика*, Народна књига, Београд, 1997.
91. Сибиновић, Миодраг: *Између светиња*. Нови аспекти књижевног дела Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије, Београд, 1999.
92. Смиљковић, Стана: *Ауторска бајка*, Учитељски факултет, Врање, 1999.
93. Софрић, Павле (Нишевљанин): *Главније биље у народном веровању и ђевању код нас Срба*, БИГЗ, Београд, 1990.
94. Станковић Шошо, Наташа: *Тойос ђуиња у српској народној бајци*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2006.
95. *Ѓиваралашњиво за децу Десанке Максимовић*, зборник радова, прир. Слободан Ж. Марковић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2003.
96. Стипчевић, Никша: *Учињавања*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1999.
97. Сувајџић, Бошко: *Дновиде воде*. Фолклорни елементи у српској књижевности, Orpheus DOO, Нови Сад, 2012.
98. Сувајџић, Бошко: *Народна књижевност*. Епске песме у старијим записима, Филолошки факултет, Београд, Нова светлост, Крагујевац, 1998.

- 99 Тарановски, Теодор: *Историја српској права у Немањинској држави*, Лирика, Београд, 2002.
100. Тешић, Гојко: *Srpska avangarda u polemičkom kontekstu*. Dvadesete godine, Svetovi, Novi Sad, Institut za književnost i umetnost, Београд, 1991.
101. Тодоров, Цветан: *Увод у фантастичну књижевност*, Рад, Београд, 1987.
102. Топић, Мирослав – Петар Буњак: *Пољски мотиви и ритмови у транскрипцији Десанке Максимовић*, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2001.
103. *Традиционално и модерно у стваралаштву Десанке Максимовић*, зборник радова, прир. Ана Ђосић Вукић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2008.
104. Трифуновић, Ђорђе: *Азбучник српских средњовековних књижевних јојмова*, Нолит, Београд, 1990.
105. Ђоровић, Владимир: *Св. Сава у народном предању*, Народно дело, Београд, 1990.
106. Frejzer, Džems Džordž: *Zlatna grana*. Proučavanje magije i religije, Ivanišević, Београд, 2003.
107. *Хришћанско и њајанско у поезији Десанке Максимовић*, зборник радова, прир. Ана Ђосић Вукић, Задужбина Десанка Максимовић, Београд, 2005.
108. Црнковић, Милан: *Дјечја књижевност*, Школска књига, Загреб, 1967.
109. Чајкановић, Веселин: *Стиара српска религија и митологија*, СКЗ, Београд, 1994.
110. Чајкановић, Веселин: *Стиудије из српске религије и фолклора 1910–1924*, СКЗ, Београд, 1994.
111. Чајкановић, Веселин: *Стиудије из српске религије и фолклора 1925–1942*, СКЗ, Београд, 1994.
112. *Чудо у словенским културама*, зборник, ур. Дејан Ајдачић, Апис, Нови Сад, 2000.
113. sr.wikipedia.org/wiki/Манастир_Пресвете_Богородице_у_селу_Матејче

ИНДЕКС ИМЕНА

- Агапкина, Татјана Алексеевна
(Татјана Алексеевна
Агапкина) 196
Ајдачић, Дејан 196, 334
Андерсен, Ханс Кристијан
(Hans Christian Andersen)
188, 215–217, 239, 305, 309
Антонијевић, Драгана 207, 328
- Бећковић, Матија 304
Богдановић, Милан 7, 10, 17, 18,
149
Богишић, Валтазар 12, 327
Бошковић, Велизар 254, 258, 329
Бошковић Стули, Маја 230
Брајовић, Тихомир 20, 130
Брлић Мажуранић, Ивана 201
Булат, Петар 262, 328
Буњак, Петар 290, 298, 334
- Васиљев, Спасоје 111
Винавер, Станислав 7, 8, 20
Вишњић, Филип 128, 130
Вранеш, Александра 5, 329
Вујков, Даница 294
Вукадиновић, Алек 304
Вукасовић, Милан 222
Вуковић, Ђорђије 105
Вуковић, Ново 61, 193, 210, 222,
229, 245, 329
- Генеп, Арнолд ван (Arnold van
Gennep) 65, 266, 269, 329
Гербран, Ален (Alain
Gheerbrant) 33, 94, 138, 203,
256, 263, 271, 274, 282, 295,
323, 328
Голоб, Звонимир 70
Грим, браћа (Grimm) 139, 218,
225, 309
Гура, Александар Викторович
(Александар Викторович
Гура) 167, 168, 321, 328
Гуревич, Арон Јаковљевић
(Арон Яковлевич Гуревич)
120, 329
- Делић, Лидија 21, 24, 42, 52
Деретић, Јован 8, 10, 329
Детелић, Мирјана 34, 63, 89, 90,
133, 134, 165, 166, 170–172,
260, 329, 330
Дечански, Стефан 85, 86
Диздаревић Крњевић, Хатица
155
Дотлић, Љубица 5
Дрндарски, Мирјана 228, 230,
248, 306, 330, 332
Дучић, Јован 7, 9
Душан, цар 72–75, 85, 86, 305,
307, 316

- Ђорђевић, Љубица 5, 6, 8, 9, 19, 24, 71, 102, 330
Ђорђевић, Милош 177, 332
Ђорђевић, Тихомир 46, 64, 273, 330
Ђурић, Војислав 12, 327
Животић, Радомир 233, 279
Зајковски, Виталиј и Татјана (Виталиј и Татьяна Зайковские) 196
Зечевић, Слободан 114–116, 171, 174, 330
Зоговић, Радован 7
Зорић, Павле 69
Јаневски, Славко 211
Јеремић, Драган М. 11, 69, 330
Јовановић, Бојан 115, 127, 330
Јовановић, Ђорђе 7
Карановић, Зоја 12, 37, 41, 66, 268–270, 272–274, 327, 330
Караџић, Вук Стефановић 12, 33, 48, 91, 189, 326–328
Клајн, Иван 30, 328
Кнежевић, Миливој В. 144, 160, 327
Кодер (Марковић, Ђорђе) 304
Козарчанин, Иво 187
Колоди, Карло (Carlo Collodi) 211, 239, 309
Костић, Звонимир 82, 331
Костић, Лаза 298
Крклец, Густав 7
Крлежа, Мирослав 8, 20, 130
Крњевић, Вук 70
Крстић, Бранислав 163, 331
Кулишић, Шпиро 137, 163, 167, 170, 328
Лазаревић, Стефан 100
Лакићевић, Драган 259
Лалић, Иван В. 304, 331
Латковић, Видо 213, 214, 288, 331
Лома, Александар 59, 331
Лотман, Јуриј Михајлович (Юрий Михайлович Лотман) 104, 120, 331
Љуштановић, Јован 192, 243–246, 248, 331
Максимовић, Десанка 5–13, 17–21, 28, 29, 31, 33, 35, 39, 40, 42, 46, 50–52, 54, 56, 60, 61, 67, 69, 71–73, 82, 98, 101, 102, 103, 111, 121, 144–146, 149, 150, 155, 161, 164, 165, 179–181, 187–189, 191–193, 195, 203, 206, 210, 211, 212, 216, 218, 221–223, 225–234, 239, 241, 243, 247, 254, 259, 264, 281, 283, 285, 292, 294–296, 299–311, 313, 315–326, 331
Massuka (Живојиновић, Велимир) 7
Марјановић, Воја 188
Марковић, Биљана 75, 273, 330
Марковић, Слободан Ж. 7, 61, 105, 188, 189, 229, 232, 283, 329, 331, 333
Матић, Душан 20
Матицки, Миодраг 12, 38, 39, 292, 293, 327, 328, 331
Мелетински, Елеазар Мојсејевич (Елеазар Моисеевич Мелетинский) 263, 264, 306, 331
Микић, Радивоје 155, 180, 301, 304, 306, 331, 332

- Милошевић Ђорђевић, Нада
37, 43, 53, 84, 90, 92, 95, 98,
112, 126, 133, 139, 160, 163,
176, 223, 234, 237, 290, 328,
331, 332
- Милутин, краљ 85, 86
- Миљковић, Бранко 146, 179–181,
304
- Мирковић, Милосав 69
- Михаиловић, Борислав 69
- Мркаљ, Зона 250, 332
- Назор, Владимир 222
- Настасијевић, Момчило 20, 145,
304
- Недељковић, Миле 109, 332
- Немањићи 76, 83–86
- Ненадовић, Љубомир П. 46
- Нински, Гргур 142, 143
- Ногај, хан/кан 85
- Нодило, Натко 116, 163, 332
- Обрадовић, Доситеј 12, 292, 293,
328
- Огњановић, Драгутин 188
- Опачић, Зорана 203, 235, 332
- Павић, Милорад 146
- Павловић, Миодраг 57, 58, 146,
154, 332
- Палавестра, Влајко 108, 146,
332
- Пандуровић, Сима 7, 18, 19
- Пауновић, Синиша 18
- Пачиенца, Рођери де (15. в.,
нема имена у оригиналу) 56
- Пејчић, Јован 141, 328
- Пекић, Борислав 146
- Перо, Шарл (Charles Perrault)
218, 219, 225, 226, 309
- Петрановић, Бранислав 163, 176
- Петров, Александар 19, 20, 21,
48, 51, 69, 70, 72–74, 77, 95,
100, 330
- Петровић, Милош 145
- Петровић Његош, Петар 55,
143
- Петровић, Предраг 146
- Петровић, Растко 7, 8, 145
- Петровић, Тихомир 332
- Пешикан Љуштановић, Љиљана
135, 136, 174, 190, 191, 192,
195, 250, 332
- Пешић, Радмила 37, 43, 53, 84,
90, 92, 98, 112, 126, 133, 139,
160, 223, 290, 328
- Питулић, Валентина 49, 332
- Полић Камов, Јанко 130
- Попа, Васко 20, 145, 304
- Поповић, Јован 7
- Поповић, Радован 69, 332
- Поповић, Тања 28, 104, 140, 328
- Пражић, Милан 188, 213, 233,
333
- Прошић, Никола 188
- Пушкин, Александар Сергејевич
(Александр Сергеевич
Пушкин) 227, 309, 333
- Раденковић, Љубинко 62, 65,
110, 124, 138, 151, 152, 154,
169, 177, 194, 201, 204, 278,
293, 299, 324, 328, 333
- Радовић, Борислав 146, 304
- Радуловић, Немања 223, 278–
280, 309–311, 316, 319, 321,
323, 333
- Раичковић, Стеван 19
- Ракитић, Слободан 72, 74, 283,
290, 333
- Ракић, Милан 7
- Рерих, Луц (Lutz Röhrich) 140

- Ристановић, Цвјетин 255
Ристић, Марко 7
- Савић, Велибор Берко 10, 17, 69, 70, 187, 307, 329
Самарџија, Снежана 12, 27, 32, 139, 150, 198, 199, 202, 206, 209, 215, 229, 236, 284, 285, 287, 328, 333
Софрић, Павле 49, 333
Станковић Шошо, Наташа 151, 162, 333
Стојнић, Мила 70
Сувајџић, Бошко 21, 84, 85, 88, 89, 108, 130, 131, 153, 169, 172, 333
- Тарановски, Теодор 94, 334
Таутовић, Радојица 188
Тахмишчић, Хусеин 188
Тешић, Гојко 6, 7, 334
Тешић, Милосав 304
Тодоров, Цветан 190, 191, 334
Толстој, Алексеј 211
Толстој, Светлана 62, 65, 110, 124, 138, 154, 177, 194, 201, 204, 278, 293, 299, 324, 328
Топић, Мирослав 298, 334
Трифунковић, Ђорђе 105, 182, 334
- Трухелка, Јагода 222
Тутњевић, Станиша 69, 118
- Ђоровић, Владимир 314, 334
Ђосић Вукић, Ана 19, 21, 24, 28–30, 70, 72, 74, 108, 131, 145, 153, 330, 334
- Фрејзер, Џејмс Џорџ (James George Frazer) 49, 257, 258, 334
- Христић, Јован 304
- Црнковић, Милан 187, 334
Црњански, Милош 7, 8, 20, 21
- Чајкановић, Веселин 12, 92, 96, 97, 116, 128, 155, 156, 162, 195, 262, 308, 316, 326, 328, 334
- Шантић, Алекса 7
Шевалије, Жан (Jean Chevalier) 33, 94, 138, 203, 256, 263, 271, 274, 282, 295, 323, 328
Шимић, Антун Бранко 20
Шипка, Милан 30, 328
Шмуља, Саша 70

САДРЖАЈ

УВОД	5
------------	---

Први део

ПОЕЗИЈА

1. Елементи народне књижевности у поезији Десанке Максимовић (од збирке <i>Песме до Тражим љомиловање</i>)	17
2. <i>Тражим љомиловање</i>	69
3. <i>Лейлойис Перунових љољомака</i>	103
4. <i>Ничија земља</i>	149

Други део

ПРОЗА

1. Бајка Десанке Максимовић у контексту усмене традиције и европског наслеђа	187
2. <i>Бајка о Крајиковечној</i>	241
3. Елементи традиционалне културе у роману <i>Прадевојчица</i>	253
4. <i>Шева Небесница</i>	281

ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА	301
--------------------------	-----

СКРАЋЕНИЦЕ	326
------------------	-----

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА	327
---------------------------	-----

1. Збирке песама, прича, антологије	327
2. Речници и енциклопедије	328
3. Избор из литературе	328

Индекс имена	335
--------------------	-----

Снежана Пасер
ФОЛКЛОРНИ ЕЛЕМЕНТИ
У СТВАРАЛАШТВУ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

ИЗДАВАЧ
Задужбина „Десанка Максимовић“

ЗА ИЗДАВАЧА
Станиша Тутњевић

УРЕДНИК
Станиша Тутњевић

ПРЕЛОМ
Нина Попов

ТИРАЖ
300

ШТАМПА
Драслар партнер

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Максимовић Д.

ПАСЕР, Снежана, 1974–
Фолклорни елементи у стваралаштву Десанке
Максимовић / Снежана Пасер. – Београд : Задужбина
"Десанка Максимовић", 2013 (Београд : Драслар партнер). –
338 стр. ; 21 см. – (Студије о књижевном делу
Десанке Максимовић ; књ. 8)

Тираж 300. – Напомене и библиографске референце уз текст.
Библиографија: стр. 327–334. – Регистар.

ISBN 978-86-82377-42-9

а) Максимовић, Десанка (1898–1993) – Мотиви – Фолклор
COBISS.SR-ID 202991884

ISBN 978-86-82377-42-9



9 788682 377429 >