

Данијела С. Митровић¹

Институт за књижевност и уметност, Београд

ЗНАЧАЈ КОМПАРАТИВНОГ ПРИСТУПА У ПРОУЧАВАЊУ УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ²

Апстракт: У овом раду ћемо се бавити значајем компаративног приступа у проучавању усмене књижевности. Кроз осврт на развој компаративне књижевности од њених корена изнетих у Гетеовим писмима Екерману већ у 19. веку, као и теорија о настанку усмене књижевности, пратиће-мо како се мисао о компаративној књижевности развијала и на који је начин приањала уз проучавање усмене књижевности. Од романтичарске филозофије, преко различитих теорија (митолошка, миграциона, антрополошка) и метода (историјско-географски), па све до врло децидираног, аналитичког приступа теорије формуле Милмана Перија и Алберта Лорда, коју је изнедрило Хомерско питање на Балкану, указиваћемо на предности овог приступа у проучавању усмене књижевности, али и на потенцијалне недостатке и опасности од којих се треба правовремено оградити. Циљ овог рада јесте анализа начина на који се компаративна мисао развијала, у којем се стадијуму данас налази и какве то последице има по проучавање усмене књижевности.

Кључне речи: компаративна књижевност, усмена књижевност, компаративни метод, теорија формуле, традиција.

¹ danijelamitrovic.16@gmail.com

² Текст је настао у оквиру рада на Институту за књижевност и уметност у Београду, на којем је ауторка ангажована као стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја.

Бројни изазови окружују поље проучавања усмене књижевности, а један од њихових основних узрока јесте временска одељеност творевина усменог стваралаштва. Начини на који су дела настајала, механизми који су били на делу при њиховом стварању су нужно неприступачни, јер је дело у свом изворном облику постојало само у тренутку извођења које је за истраживаче закључано у прошлом тренутку. То доводи до суштинске запитаности над могућношћу истинског истраживања и изналажења било каквих проверљивих чињеница, што опет за последицу има то да свака теорија мора остати тек на нивоу хипотезе. Међутим, уколико се паралелни обрасци и схеме могу пронаћи у неким облицима усменог стваралаштва који су нам и данас доступни, мрак који обавија све прошле облике можда може да се помери у страну и уступи место светлости откривења оне основне матрице која све време пулсира испод површине. Ти облици можда припадају различитим културама, али ако пронађемо сличне потке на које се надграђују варијететни облици, да ли то чини основу мање важном? Поглед упрт у даљину је у усменој књижевности посебно важан, јер нам загледаност само у оно што нас непосредно окружује не може много открити. Тек ће временска дистанцираност и наднационална позиционираност моћи да освесте све моменте остварених веза које су се с временом наталожиле на њеним творевинама. Управо о томе је говорио и Гете као зачетник компаратистичке мисли у разговорима са Екерманом:

Али, заиста, ми Немци смо склони да врло лако упаднемо у ту таштину педантности, када не гледамо изван уског круга који је око нас. Стога, ја волим да гледам око себе у друге нације, а саветујем свима да то исто учине. Национална књижевност је термин који тренутно нема већег значења; епоха светске књижевности је у повоју и сви морају настојати да њен долазак убрзају. Али, док тако вреднујемо оно што је страно, не смемо се везивати за неку одређену ствар и узети је за модел. Не смемо дати ту вредност Кинезима, Србима, или Калдерону, или *Нибелунзима*; али ако заиста желимо схему, морамо се увек вратити старим Грцима у чијим је делима лепота људског рода непрекидно присутна. На

све остало морамо гледати само историјски, присвајајући оно што је добро у оној мери у којој то јесте (2009: 23).³

Гете тада по први пут употребљава термин „светска књижевност” (*Weltliteratur*), а то је термин који ће касније дати крила читавој области изучавања чији ће метод бити у фокусу овог рада. Из овог невеликог цитата важно је извести неколико импликација. Гете увиђа нешто што карактерише као типично немачко, као црту немачког менталитета⁴ и, како би је пренебрегао, окреће се другим нацијама које немају корективну вредност за поменуту немачку инхерентну карактеристику, него самом чињеницом да су другачије представљају увеличавајуће стакло које је у стању да укаже на постојеће мане. Ради откривања целог света, Гете је свестан да (на супрот Кантовој довољности оног неба које га окружује као једним делом општег принципа) мора наставити да истражује о другим световима, да је као грађанин света упућен да открива разлике, али да у разликама не проналази разлоге за истицање мана, него баш супротно, да уочи разлике ради њих самих и да довољношћу тог увида буде оплемењен за једно ново схватање људског живота, патње, али и лепоте, за коју каже да је код старих Грка тако свеprisутна. Дакле, Гете међу првима указује да је књижевност погодна тле за испитивање тих различитости, јер ће у себи носити ознаке времена, али и вредности и размишљања људи који су је створили, а то ће бити више него довољан почетак истраживања. Својом окренутошћу ка свету који нас окружује, сматра он, можемо убрзати долазак тренутка када ће постојати не само националне књижевности као појединачно битне него и једна, универзална, са некаквим општим приступом који ће попут метра покушати да самери све остале, тако различите националне књижевности, а то је управо оно што се и догодило.

Волтер, браћа Шлегел, Лесинг, госпођа Де Стал тек су неколицина мислилаца који су утрли пут ономе што ће понети назив *компаративна*

³ Ове и друге преводне са енглеског урадила Д. М.

⁴ Под менталитетом, при томе, узимамо одређење Зорана Константиновића, који га дефинише као „свест неке шире заједнице, неког колектива, онако како се у сличном облику рефлектује у поједином њеном припаднику, у начину његовог мишљења и понашања, изражавања, али и испољавања осећања, па га уједно усмерава и да баш тако мисли, да се тако понаша, да се тако изражава и да се тако осећа” (2006: 9).

књижевност, на извештан начин су својом мишљу и радом припремили сцену за оно што ће Гете у 19. веку назвати светском књижевношћу. Хердер наводи да постоје три приступа изучавању људске мисли: преко форме и жанра, сентимената, а трећи, који назива *природним методом*, подразумева да се „остави сваки цвет на свом месту и да се проматра ту, такав какав јесте, у складу са добом и обликом, од корена до крунице” (2009: 6–7).

Иако ће касније бити окривљени да су заправо знатно утицали на развој компаративне књижевности ограничивши је тек на проучавање начина на који су се идеје преносиле из једне народне свести у другу, француски компаратисти Пол ван Тигем (Paul van Tieghem) и Фернанд Балденсперже (Fernand Baldensperger) покренули су истраживање књижевности у једном другачијем правцу, указавши на значај веза које постоје између различитих народа и њихових књижевности, као и на мобилност постојећих идеја, које ће селективно бити примљене, али и модификоване, уколико је то неопходно, у свести других народа, као и у њиховим књижевностима.⁵ Оно што су приметили јесте нешто што ће доста касније Паскал Казанова (Pascale Casanova) у своме тексту „Књижевност, нација и политика” (“Literature, Nation, and Politics”, 1999) врло децидирано истаћи. Наиме, она сматра да је управо та потреба за диференцирањем, та различитост довела до стварања данашњих држава на тлу Европе од 16. века па наовамо, те да су и сами језици настали на управо истом принципу. У томе погледу, књижевности народа нису само „еманација националног идентитета”, него су и конструкт „створен кроз литерарна ривалства, која се увек поричу и надметања која су увек међународна” (Casanova 2009: 331). То су управо она трвeња и превирања која су у основном облику, кроз идеје и мотиве који се селе, предвидели и Ван Тигем и Балденсперже, то је тензија која постоји, а која треба да

⁵ „То је значао свесно окретање од позитивизма, од принципа да литературу чине искључиво велики писци и велика дела, од схватања да у сваком тренутку развоја неке националне књижевности можемо повући праву линију до њеног узрока, и то увек у тој књижевности, што је истраживање и свело на проучавање националних књижевности. Уместо тога требало би, по Балденспержеу, реконструисати генетска исходишта појединих појава, настала такође као резултат сложених процеса, и сазнати како су се те појаве мењале у свом кретању, кад је нека идеја, нека представа прелазила у литерарну свест другог народа [...]” (Konstantinović 1984: 12).

буде истражена како би се открила генеза неког мотива или неког дела у оквиру једне нације. Константиновић потврђује нашу мисао када каже да смо „судећи по постигнутим резултатима, [...] на најбољем путу да у гледању на литературу коначно превладамо толико устаљено мишљење о примату националних књижевности [...] и да почнемо схватати да појединачне појаве није могуће потпуно разумети ако их не посматрамо и изван оквира појединих националних литература” (1984: 5). Упоредјујући грађу и отварајући простор за компаративно истраживање, ми суштински указујемо на немогућност опстанка у вакуумском простору у коме су границе држава заправо непремостиви зидови који не дозвољавају ничему да напусти њихове оквире. На нашу срећу, реч врло лако и далеко путује и то је управо оно што нам омогућује да пратимо на који су се начин различите идеје развијале међу народима који се, мада говоре различитим језицима, суштински не разликују превише, иако је оно што их чини другачијима отеловљено у различитим околностима у којима живе (Herder 2009: 8), што се посебно лако примењује на усмену књижевност, код које реч не путује на папиру, него са људима који се селе и своје усмене творевине, веровања и традицију носе са собом.

Као што смо могли видети у Гетеовом наведеном исказу, немачка школа, која је била доста усредсређена на питање националног, морала је постепено да ослобађа своје литерарно проучавање стега националног како би се на крају, тек после Другог светског рата, окренула космополитском науштрб детаљног појединачног. Хорст Ридигер (*Horst Rüdiger*), немачки филолог, указивао је да, с обзиром на такво „обиље грађе”, компаратистика „мора бити начисто с тим да уопште и није могуће књижевност захватити у целини, у њеној свеукупности. Зато се компаратистика мора задовољити тиме да се позабави само неким питањима, која ће послужити као полазишта”; зато се у други план „потискује питање националних језика [...], јер језици раздвајају књижевност, док, заправо, књижевни елементи и књижевне форме поново повезују све књижевности у заједничку књижевност” (Konstantinović 1984: 24). Немачка струја, дакле, наставља даље упосебњавање компаративног приступа, јер сада више не посматрамо само идеје и мотиве, него су то и врло специфични елементи и форме које се могу пратити у разли-

читим делима, а који ће бити погодно тло за утврђивање сличности и успостављање линије утицаја која би се могла пратити.⁶ Ту наилазимо на веома битан елемент који ће усмена књижевност моћи да искористи, јер су књижевни елементи и форме о којима се говори они који су остали најотпорнији на промене и они који ће истраживачима омогућити да укажу на усменост облика за које можемо само да претпоставимо да ли су заиста били усмени или не.

Америчка компаратистичка школа преко свог гласноговорника, Ренеа Велека, врло оштро критикује француску ускогрудост у погледу усредсређења искључиво на утицаје који се могу пратити у оквиру једне књижевности и уводи два приступа проучавању уметничког дела: унутрашњи (*intrinsic approach*), који подразумева проучавање самог уметничког дела, начина на који је оно устројено, односом елемената који га граде, без посматрања аутора, и други, спољашњи (*extrinsic approach*), који се бави психологијом писца, његовог односа према делу, односа према друштву (Wellek 2009: 170). Но, битно је приметити да се, у ствари, дозвољава и чак говори о неопходности прожимања ова два приступа, захтева се „холистички приступ који посматра уметничко дело као разнолики тоталитет, као структуру знакова који, ипак, подразумевају и захтевају значења и вредности” (Wellek 2009: 170). Разлог зашто се Велек толико бори за јединство ових приступа и за јединство компаративне књижевности, науштрб „опште” и „компаративне” књижевности као две одвојене дисциплине, са разликама које смо већ напоменули, јесте тај што је постао свестан чињенице да ће таква артифицијелна

⁶ Чини се да све време играмо по рубу истог моста који у исто време спаја и одваја две обале, а тек са њега можемо видети са сигурношћу шта се на обе обале налази и шта их тачно раздваја. У тражењу разлика, налазимо и сличности, а управо те разлике само указују на заједничку надструктуру на коју је све ослоњено. Стога и изгледа да ова стремљења нису узалудна и да се макар кроз привид може назрети нешто што је супстанцијално – матрица на којој све почива. Зато се и чини да кроз негацију истости долазимо до потврде припадности. Упоређујући једну књижевност у односу на њу саму, нећемо бити у стању да одредимо оне одлике које су суштински њене у односу на опште карактеристике књижевности. Баш као што човек који говори стандардним језиком припада једном народу и једној струји, истовремено не губећи сопствене карактеристичне речи, поштапалице, конструкције које доводе језик на ниво идиолекта, тако и појединачна књижевност носи свој печат, иако има опште карактеристике које је чине припадником те опште категорије.

подела извести из фокуса оно што је једино битно, предмет њиховог истраживања, а то је сама књижевност. Ако би се компаративна књижевност бавила само „страним разменама између две књижевности”, она би постала поддисциплина која би се бавила искључиво „истраживањем података о страним изворима и репутацијама писаца” (Wellek 2009: 163). Компаративна књижевност мора бити скренута са тако опасног пута који ће је крајње ограничити, јер, суштински, она је исто што и општа књижевност, са истим предметом истраживања, а то је управо јединствена, целовита књижевност која се као таква мора и проучавати.

Тиме смо дошли до момента у којем је неопходно применити компаративне ставове и сазнања, односно отворити питање примене управо компаративног метода на област у којој не можемо са сигурношћу утврдити ни писца јер је колективност њен доминантни модус постојања, али у којој утицаји могу бити чак и далекосежнији од области писане књижевности, а то је усмена књижевност.⁷

Одушевљење националним ослобођењима и усменим стваралаштвом новоослобођених нација у Европи 19. века било је велико, али потребно је осветлити шта је то привукло учене људе тога, али и каснијег доба, на истраживање и до које мере су били успешни у томе што су одредили као поље свога интересовања. Кренућемо од једног врло интересант-

⁷ Сам термин „усмена књижевност” са собом носи нове проблематичне тренутке које би требало адресирати. Првенствено, постоји неколико термина којима можемо одредити стваралаштво које настаје у народу, које је усмено и које се преноси са једног ствараоца на другог у варијантама. Народна књижевност је први термин којим оно може бити обележено, а „народна књижевност обично се дефинише као ’збир усмених дела (песама, приповедака, говорних облика) која настају и живе у једном народу, преносећи се кроз генерације’”; проблем са овим термином лежи у томе што све што је настало у народу је окарактерисано као народна књижевност, а чак и ауторска дела су народна, кроз синонимно значење националног, јер припадају управо томе народу (Samardžija 2007: 7).

Термин усмена књижевност у себи крије „битно својство усменог постојања, трајања и преношења дела”, указује на тренутак стварања у коме даровити појединац пред публиком импровизујући ствара ново дело; проблем са овим термином јесте што „повезује категорије које се искључују”, те се „може посматрати и као пример за оксиморон” тиме што повезује усмено са књигом (Samardžija 2007: 7–8). Осим ова два, могу се још користити термини: фолклор, усмена уметност речи, књижевност усменог постојања, итд. Свака од њих носи своје предности и мане, али ћемо у овом раду користити термин усмена књижевност ради доследности.

ног запажања Милмана Перија (Milman Parry), истакнутог америчког филолога који је почетком 20. века показао велико интересовање за проучавање јужнословенске усмене књижевности:

Када неко чује како Јужни Словени певају своје приче, обузет је осећањем да, на изванредан начин, он слуша Хомера. [...] Када слуша лапац мало боље погледа не би ли открио зашто му се причињава да чује Хомера, он открива тачан разлог: он непрекидно слуша исте идеје које Хомер изражава и слуша их изражене у фразама које су ритмички исте, које су груписане у истом реду (1971: 378).

Оно што нас на први поглед може изненадити јесте управо невероватност на коју и сам Пери упућује, јер како би било могуће да толико векова након Хомера, слушајући јужнословенске певаче на Балкану 20. века, Пери тврди да чује исте обрасце и исте идеје? Да ли можемо претпоставити вишевековне утицаје због географског контакта, или треба да говоримо о неким дубљим, изворнијим контактима који су потенцијално постојали у далекој прошлости? Када чујемо како стари Грци певају о боговима и како Јужни Словени говоре о пропасти државе на Косову, да ли можемо видети одјеке које након толико векова одзвањају због своје резонантности или се у томе крије патина која се с временом наталожила на изворном осећају и изворном веровању? Или се, заправо, у томе крије јединство које се представља у два облика?

Како не можемо претпоставити да су појединачни народи били одвојени без могућности међусобних утицаја,⁸ идеја о примени компаративног приступа, како би се реконструисала праоснова онога што се касније развијало у мање или више различитим правцима, нашла је своју практичну примену, те су проучаваоци успели да „компаративним изучавањем духовних традиција сродних народа установе фрагмент[е] њиховог заједничког наслеђа и издвоје од онога што је настало доцније као плод засебних самосталних развоја или страних утицаја”, а „збир тих

⁸ „Литерарна баштина и усмено наслеђе могу се (и морају) посматрати у интернационалном, регионалном и локалном контексту. Неминовне су сличности стваралаштва сродних, суседних, различитих и веома удаљених народа, али се специфична обележја такође испољавају као битна компонента читаве националне културе, условљене конкретним друштвеноисторијским приликама. Заправо, потпуну слику дају тек обе компоненте најшире обухваћене традиције [...]” (Samardžija 2012: 29).

фрагмената пружа основу за реконструисање, макар у основним цртама, митологије, идеологије, поезије и других духовних тековина онога пранарода чији су потомци истраживањем обухваћени” (Loma 2002: 15). Међутим, да бисмо отишли још даље, биће нам потребно да пронађемо основну потку која је довела до стварања духовних творевина.

Оно што је чинило основу „првобитне духовне културе”, према Мелетинском, управо су мит и обред: „Мит је био доминанта у идеолошком синкретизму првобитне културе, а обред је био средиште и основно спремиште формалног јединства уметничке и религиозно-магијске праксе” и „могу се сматрати теоријским и практичним аспектом једног истог феномена” (2009: 23–24). Митско поимање света подразумевало је примат чувственог над спекулативним, те је овакво размишљање утицало и на саме корене духовног стваралаштва, постављајући, при томе, „zаметке prvobitne religije” и „prednaučnih shvatanja o okolnom svetu” (Meletinski 1983: 165). Митска потка је оно што ће послужити као основа за истраживање усмене књижевности **митолошке теорије**, која ће, предвођена браћом Грим, узимати да су заједничке црте различитих стваралаштава управо последице митологије као, према Шелинговим речима, „првобитног материјала сваке уметности и неопходног услова њеног настанка” (Maticki 1982: 204). Полазећи од симболичности митског, романтичарска филозофија управо у њему види прототип уметничког стваралаштва које такође у себи крије симболичко значење, а све у циљу превазилажења „tradicionalnog alegorijskog tumačenja” (Meletinski 1983: 19). У овој филозофији такође виде и одјек платонске филозофије, јер све што постоји посматра се као сенка оних основних облика, чији су појединачни предмети само упосебљавање вечних узорака (Meletinski 1983: 179).

Бавећи се не више само општим карактеристикама књижевности него и врло појединачним појављивањима истих или сличних мотива и фабула у различитим народима, јавља се питање о начину на који ове компоненте лутају од народа до народа,⁹ па се тако јавља и **миграциона теорија** Теодора Бенфаја (Theodor Benfey), која не пориче митолошко

⁹ Исто питање подстиче и различите компаратистичке школе, што смо већ могли видети; управо оно наводи проучаваоце усмене књижевности да се баве начином на који се

порекло народних умотворина, али већи нагласак ставља не само на порекло умотворина него и на њихову судбину и развојни пут који су оне имале (Maticki 1982: 206). Бенфај је са заговорницима миграционе теорије сматрао да је колевка мотива заправо Индија, „из које су се током честих и великих сеоба народа или услед другачијих покрета и контаката приче преносиле из једне средине у другу” (Samardžija 2007: 79). Чињеница да порекло виде у Индији, дала је касније крила идеји о индоевропеистици и многа су стремљења уперена управо ка изучавањима која ће потврдити ту заједничку колевку свеукупне духовне баштине човечанства. Једна од таквих књига је и *Индоевропски и Индоевропљани* (*The Indo-European and the Indo-Europeans*) аутора Т. В. Гамкрелидзе (Т. V. Gamkrelidze) и В. В. Иванова (V. V. Ivanov), који се у два тома ове књиге врло студиозно баве реконструкцијом прото-језика и прото-културе, наводећи на које су се начине изворни облици преносили у језицима наследницима праиндоевропске културе и језика.¹⁰

књижевност развијала. Усмена књижевност можда на један потпуно исконски начин представља најпогодније тло за испитивање и примену компаратистичке мисли, указујући на изворност људског понашања.

¹⁰ Још једну од таквих студија, нама доста блискију, написао је проф. др Александар Лома под називом *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике* (2002). Користећи се компаративним приступом, Лома указује да, уколико не занемаримо индоевропску баштину, можемо открити да сви они који долазе на Косово поље како би избегли Лазареву клетву, јесу заправо ратници који желе да доспеју у пагански рај из борбе, који је попут раја Индре, бога рата (2002: 136). Потврду налазимо и у невероватној цркви коју кнез Лазар треба да сагради, а која по својим одликама личи на Одинову Валхалу, која је германски пандан Индрином свету, али такође и у чињеници да Косовка девојка, која је верена за Топлицу Милана, долази на поприште да попут валкире преведе душе мртвих ратника у небеско блаженство (Лома 2002: 142), да бисмо коначно открили и да је сама прича о три корака која је начинио Милош Обилић пре убиства цара Мурата упоредива са три Вишнуова и Кришнина корака [...], а затим његова смрт изазвана чудесном интервенцијом божанства које га лишава његове чудесне ратне опреме, све то бива доведено у везу са дневним кретањем Сунца; преломни тренутак наступа пошто оно пређе своју највишу тачку и истовремено Патрокло прекорачи границе своје судбине (Лома 2002: 250), док паралеле које смо пронашли између грчког, староиндијског, осетског и српског епа сведоче „да је мит о страдању соларног божанства још у праиндоевропско доба служио епским песницима као згодан образац за стилизацију смрти у боју својих главних јунака” (Лома 2002: 250). Дакле, иако се на први поглед могло учинити превише далеким, открили смо мотиве који су мигрирали уз благе измене, уз контакте који су неминовно оставили трага на стваралаштву, али и у менталитету народа, док је она основна потка остала иста, матрица се врло јасно

Већ смо говорили о томе да је врло битно да се са компаративном књижевношћу коначно окрећу леђа примату националних књижевности и указује се на значај сличности и, као што можемо видети у оквиру миграционе школе, на заједничку колевку. Можда то нигде није очитије него у једном врло куриозитетном примеру где до највећег изражаја долази важност академске свести о томе да се корени могу пронаћи доста даље од искључиво националне прошлости и да је битно не темељити своје претензије на једну песму или један мотив на истраживању које није довољно далекосежно. Наиме, песма „Зидање Скадра” је песма у којој се налази врло интересантан, потпуно варварски мотив зазиђивања жене у темеље града како би се град одржао.¹¹ О распрострањености овог мотива на Балкану најбоље говори чињеница да је у Грчкој записано 333 верзије ове баладе, у Бугарској 180, а поред тога постоје и бројне мађарске, румунске, српске и албанске варијанте ове песме (Dundes 2007: 111). С обзиром на то да је записан тако велики број варијаната, намеће се питање изворне верзије и тога који се од ових балканских народа може сматрати колевком рођења ове необичне баладе. Дандес наводи да је расправа која се заподенула текла у два правца: једни су следили митолошку школу и наводили да мотив узиђивања тела у град представља жртву која се приноси боговима да би се одобрвољили и да би се град одржао, док су други, више националистички настројени, покушавали да, мање или више убедљиво, утврде јединствене корене ове баладе, који сежу баш до њихове земље (2007: 111–112). Све би можда и остало само на нивоу спекулације да 1899. године Френсис Х. Грум (Francis H. Groome) није у збирку *Ромске народне приповетке* (*Gypsy Folk-Tales*) укључио и „Причу о мосту” (“Story of the Bridge”) уз напомену да, иако је у тако окрњеном стању, поседује стари мотив приношења жртве боговима (Dundes 2007: 113). Тек тада је указано

оцртава на рубовима овог наративног ткања. Вредност оваквог приступа тексту огледа се управо у откривању постојећих схема, баш оних на које нас је Гете упутио, али у овом случају је начињен корак даље и односу на античку Грчку и аутор је успео да корене спусти у још ранију колевку од оне на Пелопонезу. Компаративна студија овог типа, уколико је пажљиво омеђена грађом и историјским основама, као и довољним бројем варијаната, може да пружи доста плодноносне резултате.

¹¹ Исту тему ће „уздати” и у митску прошлост моста на Дрини Иво Андрић.

на индоевропски корен ове баладе, на чињеницу да је мотив постојао још у Индији, где је био врло популаран, а да је уз контакте са Ромима дошло до преношења овог мотива и у балкански наротив, што је касније и потврђено постојањем наротива са истим мотивом међу ромским групама у Бугарској (Dundes 2007: 114). На овом примеру постаје јасно колико велики проблеми могу да настану уколико се у потпуности занемари заједнички пракорен у ономе што посматрамо као искључиво национално. Мотиви се свакако селе и врло је важно утврдити пут којим су они ишли, као и начине на који су се прилагођавали различитим поднебљима и менталитетима. О томе колико су не само мотиви него и сама терминологија, као и религијске схеме блиске и колико указују на индоевропске корене говорио је Роман Јакобсон, указујући на то да се у праћењу сличности које постоје такође примећује и колико су индоевропски језици, посебно у пољу религијског вокабулара, диверзитетни (1985: 4).¹²

Након установљавања основе која лежи испод посебних манифестација, можемо се вратити питању тога на који је начин посебност српске народне поезије инспирисала и надахњивала многе европске мислиоце и проучаваоце духовних уметности од тренутка када се појавила у Немачкој и у западној Европи почетком 19. века. Јакоб Грим (Jacob Grimm) за њу је рекао:

Ova srpska narodna poezija zaslužuje u svakom pogledu opšte interesovanje i proučavanje, što već počinje da se ispoljava. Od vremena Homerovih spevova nema zapravo u celoj Evropi pojave

¹² Остало нам је још да споменемо **антрополошку теорију** Едварда Тејлора (Edward Tylor), према којој „исти или слични услови материјалног живота на истом или приближном степену развоја људског друштва стварају у свести људи исте или сличне представе о објективној стварности”, а такође сматра и да се „представе које су једном створене као реалан одраз објективе стварности, пре свега разна анимистичка и тотемистичка схватања, одржавају у људској свести и доцније, када су већ давно превазиђени услови друштвеног живота у коме су настале” (Maticki 1982: 207).

Вредност миграционе теорије приметили су и махом фински истраживачи усмене књижевности, али је било неопходно да унесу понеке додатке како би настао **историјско-географски метод**. За њих је „за изучавање фолклора битно скупљање свих варијанти, како би се народне умотворине класификовале према географско-историјским одликама” (Maticki 1982: 208).

koja bi nam tako kao ona mogla objasniti suštinu i poreklo epa. Gledamo kako se svaki značajan događaj, sve ovamo do u najnovije doba, pretvara u pesme, koje se žive prenose od usta do usta pevača i čije pesnike niko ne odaje. Ali ton i melodiju novijih pesama napaja u neku ruku nesagledivi niz onih starijih iz mitskog doba (1982: 137).

Управо оно што Грим истиче као невероватну црту јесте оно што је потакнуло двојицу истраживача, филолога и сакупљача који су отворили ново поглавље у компаративном изучавању књижевности, та истинска сличност између Хомера и јужнословенских певача навела је Милмана Перија и Алберта Лорда (Albert Lord) да покушају да открију нити које их спајају у јединствено ткање усменог наратива. Том покушају је претходило једно питање које је још од ранијих времена доводило у недоумицу истраживаче, а то је „хомерско питање”. Наиме, крајем 18. века немачки класични филолог Фридрих Вулф (Friedrich Wolf) је „образажујући свој став о ’немогућности памћења’ [...] оспорио постојање Хомера” (Maticki 1982: 199). Од тада се поставља велико питање да ли је Хомер заправо један песник или је то само фиктивно име под којим се крије колективни аутор. Своју теорију о томе имао је и Пери, па је врло поступно, преко истраживања грађе која му је била на располагању када је обављао теренска истраживања са Лордом „на простору Санцака, од 1933. до 1935.” (Samardžija 2007: 39), успео да одбрани неке од идеја своје тезе, а првенствено да докаже усменост Хомеровог стваралаштва, као и да постави темеље онога што ће Лорд касније претворити у своје чувено дело *Певач прича* (*The Singer of Tales*, 1971).

Записујући бројне народне творевине и стварајући највећу збирку јужнословенске усмене књижевности, утврдили су принцип према коме се усмена поезија ствара на примеру живе, вековима млађе усмене традиције. Наиме, Пери је схватио да постоје одређени шаблони, одређена понављања, која омогућавају песнику да, док смишља шта ће следеће опевати, уз употребу извесних образаца, лако скраја причу, ако је песму и само једанпут чуо, док је измена коју је сам Лорд увео проширила термин и уврстила га као општу карактеристику усменог стваралаштва (Samardžija 2007: 40), што је у свету књижевне теорије познато као Пери-Лордова *теорија формуле*. „Pod formulom mislim na skupinu reči koja

se redovno koristi pod istim metričkim uslovima da izrazi datu osnovnu ideju”, каже Лорд цитирајући Перију у књизи *Певач прича* (1990: 21).

Како су песме настајале у тренутку када су извођене, без обзира на географску позиционираниост и културолошку припадност, висок степен формулативности свакако је први знак који су тражили како би могли да потврде усмено порекло неке књижевности.¹³ Управо су формуле елементи на којима се види талог времена, или, како је то Пери дефинисао: „Сами ови устаљени стихови, наравно, нису дело једног певача, него поступно дело времена и небројених певача који су у неком моменту зажелели да укалупе своје мисли на најлакши начин. Када би било који од њих наишао на постички добру формулу која изражава идеју коју и други певачи желе да употребе и изражава је у облику који је једноставан за употребу, та се формула задржава и постаје део традиције” (1971: 389). Зато су управо формуле погодне тле за компаративно истраживање усмене књижевности и овај сјајни кремен врло лако класификује различита дела у одговарајуће категорије. Компаративни метод омогућио је Перију да, на тлу које је временски одељено од тренутка проучавања, докаже са веома високим степеном сигурности да се потка, према којој год од наведених теорија усмене књижевности, брижљиво чува и преноси све до садашњег тренутка. Компаративним методом се може доказати истоветност принципа стварања усмене књижевности, чиме се суштински потврђује постојање једне заједничке матрице.¹⁴ Посматран на тај начин, проблем „хомерског питања” престаје да буде проблем, јер оно што је остало као последња варијанта тог усменог дела, конкретно *Илијаде* или *Одисеје*, свакако мора бити плод дуготрајног таложења онога што су усмени ствараоци вековима брусили. Да ли је Хомер био тек један изразито талентовани певач, какав је био Ђор Хусо или Адво Међе-

¹³ Лаури Хонко (Lauri Honko) наводи да у певачевом уму постоји „организована структура свесног или несвесног материјала” који се активира током извођења песме, а тај „ментални текст” садржи бројне елементе (схему приче, епизоде, слике епских ситуација, итд.) „као и контекстуалне оквире попут сећања на ранија извођења”; они не постоје „као насумичне колекције традиционалног знања”, него представљају „унапред уређени сет елемената који усваја појединачни певач” (2000: 23).

¹⁴ Компаративни приступ омогућава да саставимо комадиће слагалице како би се указала читава слика, онаква каква је изворно била; делови слагалице су расејани и свако поднебље је оставило на њима свој лични печат, али је основа иста.

вић према сведочењима Перија, постаје мање релевантно, јер свакако да све оно што је створено, није било дело искључиво надахнутог тренутка једног генија, иако је он морао оставити свој печат у томе делу. У том смислу, Лорд каже да је свако извођење песме „jedan` izvornik, ako nije `taj` izvornik” (1990: 181).

Испитујући такве формуле, Џон Мајлс Фоли (John Miles Foley) указује на то да постоји извесна прегнатност формула чак и у њиховој употреби у одговарајућем типу песме, те да уколико чујемо да је нека жена „црна кукавица”, можемо очекивати да ће ускоро постати удовица, „слатки сан” представља некакво раскршће у наративу, а „зелени страх” представља некакав „натприродни страх” (2005: 203). Осим тога, Фоли се такође бавио и поређењем *Одисеје*, *Беовулфа* и српскохрватске песме о повратку у књизи *Традиционални усмени еп* (*Traditional Oral Epic*, 1991), где је управо преко теорије формуле успео да утврди усмену природу свих ових дела. Указао је такође и да је битно не сметнути са ума да, иако је Хомер имао на располагању све постојеће формуле, дело свакако није сачињено само од формула које су поређане попут каквог колажа, него је битан и стваралачки, креативни тренутак у коме надареност певача одређује квалитет дела (Foley, internet).

Овај отклон битан је и за Мирјану Детелић у студији *Митски простор и епика* (1992), која такође полази од теорије формуле када истражује уводне и завршне формуле у српској усменој епизи, али долази до истог закључка. Иако формулативност јесте важна и помаже певачима у стварању песме, пре се „може говорити о комбинаторици него о аутоматизму”:

Традиција јесте еталон и регулатор тог избора: она представља норму према којој се одређују типови сижеа и типови одговарајућих уводних формула, она нуди принципијелна решења на свим структурним равнима песме, али одлуке ипак доноси певач. У том контексту треба схватити и широко прихваћено мишљење да је у усменој поезији ’на генеративном плану све традиционално, а на плану извођења све оригинално’: епска песма настаје у садејству ова два ’плана’, а вреднује се према мери њихове уравнотежености (Detelić 1992: 286).

Надовезујући се на ову идеју, изнећемо још два потенцијална проблема овог приступа, које не смео заборавити како бисмо могли да говоримо о аутентичности налаза нашег компаративног приступа делима која су временски одељена од нас, а на које Фоли упозорава. Првенствено, колико год нам се нека аналогија са живим усменим епом чинила тачном, морамо бити опрезни, јер иако ћемо компаративним приступом истраживати ове аналогије, оне нам никада не могу заменити оно искуство које је за нас заувек закључано у времену, а то је присуствовање самом чину извођења песме; осим тога, да бисмо обезбедили што је могуће већи степен вероватноће да је наша аналогија тачна, мораћемо прикупити што већи број примера који ће наше тврдње и поткрепити (Foley 2005: 197).

Полазећи од претпоставке да ћемо поређењем двеју или више књижевности успети да пронађемо сличности и да ћемо те сличности бити у стању да класификујемо и објаснимо према коренима које можемо пронаћи, можемо бити у стању да знатно померимо тренутна схватања и да истраживања индоевропеистике доведемо ближе оном исходишту које се чини да је наdomак остварења. Компаративним приступом усменој књижевности можемо сакупити онај довољан број података који ће нас довести до момента када ћемо са већом поузданошћу моћи да говоримо о заједничком праизвору, а можда ћемо у тој реконструкцији прошлости пронаћи одговоре за фрагменте садашњости који се чине тако неухватљивим.

Оно чега би требало да се чувамо на нашем компаративном путу јесте извођење неоснованих закључака заснованих на малом броју истражених примера усмене књижевности, али и млаког дилетантизма који не види поенту оваквог истраживања¹⁵ и све чини само ради квантификације података. Биће неопходно да се аналитичка свест покрене како би се обиље грађе могло категоризовати тако да вредност истраживања постане сама по себи очигледна – сигурним потезима можемо бити у стању да изведемо заједничке корене свеукупној људској мисли, а то

¹⁵ То је уједно и један од проблема са којима се суочава компаративна књижевност, јер се сматра да се више не види вредност њеног постојања или да је сведена на економске критеријуме (Ferris 2011: 32).

више неће бити тек романтичарско замаштавање, него реалност у којој ћемо стајати једнаки наспрот свим разликама.

Литература

1. Goethe, Johann Wolfgang and Johann Peter Eckermann (2009), "Conversations on World Literature", *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present*, New Jersey: Princeton University Press, 17–25.
2. Grim, Jakob (1982), „Srpske narodne pesme u nemačkom prevodu”, *Ka poetici narodnog pesništva*, Beograd: Prosveta, 136–140.
3. Дегелић, Мирјана (1992), *Митски простор и епика*, Београд: САНУ.
4. Dundes, Alan (2007), *The Meaning of Folklore*. Logan: Utah State University Press.
5. Živković, Dragiša (2001), *Rečnik književnih termina*, Banja Luka: Romanov.
6. Jakobson, Roman (1985), "Slavic Gods and Demons", *Selected Writings. Contributions to Comparative Mythology. Studies in Linguistics and Philology, 1972–1982*, Berlin: Mouton Press, 3–9.
7. Константиновић, Зоран (1984), *Увод у упоредно проучавање књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.
8. Константиновић, Зоран (2006), *Литерарно дело и национални менталитет*, Београд: Народна књига – Алфа.
9. Лома, Александар (2002), *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике*, Београд: САНУ.
10. Lord, Albert V. (1990), *Pevač priča I-II*, Beograd: Idea.
11. Матицки, Миодраг (1982), „Хомерско питање у нашој науци о књижевности”, *Књижевна историја*, XV, 57–58, Београд, 119–228.
12. Meletinski, Jeleazar M. (1983), *Poetika mita*, Beograd: Nolit.
13. Мелетински, Јелеазар М. (2009), *Увод у историјску поетику епа и романа*, Београд: Српска књижевна задруга.
14. Parry, Milman (1971), "Whole Formulaic Verses in Greek and Southslavic Heroic Song", *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford: At the Clarendon Press, 376–390.
15. Самарџија, Снежана (2007), *Увод у усмену књижевност*, Београд: Народна књига – Алфа.
16. Самарџија, Снежана (2012), „Сказано, списано и написано (напомене о односима између усменог стваралаштва и писане књижевности)”, *Српско*

- усмено стваралаштво у интеркултурном коду, Институт за књижевност и уметност, Београд, 15–86.
17. Ferris, David (2011), "Why Compare?", *A Companion to Comparative Literature*, Chichester: Wiley-Blackwell, 28–45.
 18. Foley, John Miles (1991), *Traditional Oral Epic*, URL: <<https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft2m3nb18b;chunk.id=0;doc.view=print>> (21.8.2020).
 19. Foley, John M. (2005), "Analogues: Modern Oral Epics", *A Companion to Ancient Epic*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 196–212.
 20. Herder, Johann G. (2009), "Results of a Comparison of Different Peoples' Poetry in Ancient and Modern Times", *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present*, New Jersey: Princeton University Press, 3–9.
 21. Honko, L. (2000), "Text as process and practice: the textualization of oral epics", *Textualization of Oral Epics*, Berlin: Mouton de Gruyter, 3–54.
 22. Casanova, Pascale (2009), "Literature, Nation, and Politics", *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present*, New Jersey: Princeton University Press, 329–340.
 23. Wellek, René (2009), "The Crisis of Comparative Literature", *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present*, New Jersey: Princeton University Press, 161–171.

Danijela S. Mitrović

THE SIGNIFICANCE OF A COMPARATIVE APPROACH IN THE STUDY OF ORAL LITERATURE

Summary

The focus of this paper will be the exploration of the significance of a comparative approach in the study of oral literature. The overview of the development of comparative literature from its roots as established in Goethe's letters to Eckermann as early as the 19th century, as well as the theories of the cre-

ation of oral literature will be utilised to follow the unfolding of comparative literature thought, but also the ways in which it accompanied the study of oral literature. From the Romanticist philosophy, to different theories (Mythological, Migration and Anthropological) and methods (Historical-Geographic), to the very precise analytical approach of Milman Parry and Albert Lord's *oral-formulaic theory*, which stemmed from the Homeric Question, we will indicate the advantages of this approach in oral literature study, but also the potential setbacks and pitfalls which are to be avoided promptly. The aim of this paper is to make an analysis of the ways in which the comparative thought has evolved, what its current stage of development is and what implications this has for oral literature study.

► **Key words:** comparative literature, oral tradition, comparative method, oral-formulaic theory, tradition.