

# 1. УВОД

*„Путујући тако сврши на путу све као што му је речено, и дође под онај град у другоме царству, и као што му је девојка казала, он учини све, дочепана се царске кћери и сретно с њоме дође натраг.“*

(„Златоруни ован“, Вук, 12).

Систем просторних односа, као што је познато, чини структуру топоса и одређује га, а сама структура топоса служи за изражавање других, непросторних односа у тексту.<sup>1</sup> Када је приповедање засновано на путовању (као смени статичних и динамичних мотива), онда говоримо о топосу пута, а уколико се кретање јунака бајке одреди и временски, топос пута постаје хронотоп. У зависности од типа бајке или фазе у развоју радње топос пута може да постане: место-знак, граница преласка са хоризонталног на вертикални пут и обратно, али и топоним који кореспондира са другим топосима отвореног (шума, гора, планина, вода) или затвореног простора (пећина, крчма, кућица).

Досадашња разноврсна тумачења простора<sup>2</sup> и чињеница да је топос пута веома распрострањен у бајци била су подстицај за ово истраживање. Проучавање је имало за циљ да критички испита функције топоса пута у структури српских народних бајки и открије њихову везу са мотивом путовања. Подробно су анализирана два модела путовања (хоризонтално и вертикално кретање) и функција њиховог укршања. Топос пута посматран је у иницијалној, медијалној и финалној позицији као структурни сегмент који учествује у развоју сужеа. Анализирана је учесталост овог топоса у разноврсним сужејним склоповима, његово место у композицији и улога у конструкцији радње бајке.

Посебна пажња посвећена је путу као јаким месту-знаку, који представља ретардирајућу препреку и доводи до прекида кретања јунака и заустављања сужеа. Пошто нераскидива веза између пута и путовања омогућава укључивање времена у ток просторног кретања јунака бајке, пажљиво је тумачен прелаз топоса пута у хронотоп у различитим фазама развоја радње. Проучаван је и однос хронотопа пута са сродним хронотопима (сусрета, прага, састанка – растанка, губљења – тражења – налажења и препознавања – препознавања). Предмет истраживања били

---

<sup>1</sup> Преузета дефиниција од Ј. М. Лотмана. В.: Ј. М. Лотман, *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд, 1976, стр. 302. Топос пута у проучавању бајки из предвиђеног корпуса не посматрамо искључиво као топоним, већ као место у простору које се током јунаковог савладавања простора систематски везује за одређене сужејне ситуације.

<sup>2</sup> О некима од тих интерпретација биће речи у уводном поглављу.

су, осим хронотопа пута, и самостални топоси раскршћа и рачвања пута који имају значајно место у композицији бајке.

Основна методологија истраживања заснована је на семиотичком приступу. Грађа српске народне бајке истражена је према теоријским поставкама В. Ј. Пропа и Ј. М. Лотмана. Запажања руских структуралиста и семиотичара упоређена су са тумачењима француских структуралиста (Бремона и Гремаса) и савремених српских проучавалаца фолклора (Ђорђевић-Милошевић, Самарџија, Карановић, Детелић, Раденковић). Досадашња сазнања су у овом раду примењена и употпуњена новим сазнањима насталим као резултат тумачења предвиђеног истраживачког корпуса.

Корпус анализираних бајки укључује текстове из репрезентативних збирки и антологија српске усмене прозе. Изворна грађа обухвата збирке: Вук Стефановић Караџић, *Српске народне приповијетке*, Београд, 1969; Веселин Чајкановић, *Српске народне приповетке, I*, Београд, 1927; Драгутин М. Ђорђевић, *Српске народне приповетке и предања из лесковачке области*, прир. Н. Милошевић-Ђорђевић, Београд, 1988. године.

Обухваћени су и текстови бајки које су сакупљачи делимично редиговали: Атанасије Николић, *Српске народне приповетке*, Београд, 1899; Андра Гавриловић, *Двадесет српских народних приповедака*, Београд, 1906. Од прештампаног корпуса размотрене су антологије: В. М. Јовановић, *Српске народне приповетке*, Београд, 1926; Војислав Ђурић, *Антологија народних приповедака*, Београд, 1990.

Будући да је народна бајка најдуже и најинтензивније привлачила пажњу проучавалаца усмене уметности речи, у уводном поглављу представљен је преглед досадашњих књижевноисторијских изучавања са тежиштем на семиотичком приступу.

## 1.2. Историја и методологија истраживања

Мотивом путовања, топосом и хронотопом пута у народној епизици и прози бавили су се етнолози, историчари религија, антрополози, психоаналитичари и тумачи уметности речи. У покушају да реконструишу слику света као простора, они су топос пута интерпретирали на различите начине. Не улазећи подробно у историјат проучавања бајке споменућемо неке од релевантних теорија насталих махом у 20. веку.

У радовима научника (етнолога, историчара религије, антрополога)<sup>3</sup> и психоаналитичара<sup>4</sup> бајка је представљала секундаран извор, доказ за илустрацију и потврду различитих теоријских поставки њених проучавалаца.

Најчешће се путовање јунака бајке тумачи према обрасцу путовања митског јунака, а пут се схвата као митотворни структурални чинилац који има постојано језгро значења.<sup>5</sup>

Својеврсним опредељењем за откривање исконског у митском времену Мирча Елијаде<sup>6</sup> посматра како бајка током свог развоја преобликује обред иницијације. Према наведеном аутору путовање јунака бајке представља древно, ритуално искушавање дечака, који на путу од симболичне смрти до магијског ускрснућа sazрева и постаје спреман за живот. У бајкама женидбеног сижеа свадба није ништа друго до обред прелаза и представља млађи и индивидуалнији ритуал у односу на иницијацију. Јунак путује да би спознао тајну плодности која представља једини прави смисао његовог постојања.

У нашој науци Веселин Чајкановић целокупно народно стваралаштво узима за непосредан извор проучавања старе српске митологије и религије.<sup>7</sup> Предања, која се често прожимају са народном бајком, послужила су му као доказ о синкретизму древних ритуално-магијских образаца, који су чували и преносили трагове старе српске митолошке и религијске свести.<sup>8</sup>

Чајкановић разликује две врсте пута вертикалне оријентације: пут у доњи свет или *raj* и пут којим душе иду на небо. Пут у царство мртвих води јунака кроз јаму, бунар, пећину, испод земље, али и с оне стране

---

<sup>3</sup> В.: У преводима на српски језик: М. Елијаде, *Mit i zbilja*, Matica hrvatska, Zagreb, 1970; К. Леви Строс, *Митологије*, Просвета, БИГЗ, Београд, 1980; М. Е. Мелетински, *Поетика мита*, Нолит, Београд, 1984; М. Елијаде, *Историја веровања и религијских идеја*, Просвета, Београд, 1991;

<sup>4</sup> В.: У преводима на српски језик: С. Фројд, *Тумачење снова*, Матица српска, Нови Сад, 1984; С. Г. Јунг, *Џовјек и његови симболи*, Mladost, Zagreb, 1974; В. Бетелхајм, *Значење бајки*, Југославија, Београд, 1979; С. Г. Јунг, *Психологија и алкемија*, Naprijed, Zagreb, 1985; С. Г. Јунг, *Дух бајке*, Art press, Beograd, 1989.

<sup>5</sup> У аналитичкој психологији и Јунговој теорији архетипова пут има значење архетипа који повезује сенку, аниму и мудрог старца. Пут је митема за коју се везују типичне ситуације, места и средства која симболишу различите видове трансформације. Забране које прате путовање наслеђују се у традицији због тога што је пут, као и сваки архетип, митотворни структурални елеменат колективног несвесног.

<sup>6</sup> М. Елијаде, *Историја веровања и религијских идеја*, Просвета, Београд, 1991.

<sup>7</sup> В.: В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, СКС, СУБ, Просвета, Партефон, Београд, 1994.

<sup>8</sup> В.: В. Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942*, II, Београд, 1994.

мора, иза гора, на брдо или планину. Јунак обавезно путује према западу, јер се у том правцу налази *доњи свет*. Вода (река, море) представља границу ка доњем свету. Зато је она и зборно место душа умрлих. *Кумовска слама* симболише пут којим се душе преводе на небо – у царство мртвих. Небеска капија је граница која дели горњи од доњег света и могуће ју је прећи само у једном смеру (од живих према мртвима).<sup>9</sup>

Интерпретацију „текста“ донеће проучавање поетике бајке. За Макса Литија<sup>10</sup> бајка је пустоловна прича, чији јунак путујући савладава просторну удаљеност, активно комуницирајући са ликовима које на путу сусреће. Њега на путовање не покреће жеља да упозна свет, радозналост пред непознатим и авантуристички дух, већ неки спољашњи догађај (задатак, савет, помоћ, забрана). Јунак бајке је у суштини путник, изолован, привилегован лик који сигурно савладава просторну удаљеност и креће се *оним* путем који ће га одвести до зачаране принцезе, оностране супруге, лека или неког чаробног средства. Следећи пут своје судбине, јунак спонтано ослобађа друге, помаже им и задужује помоћ којом ће успешно окончати путовање. Управо зато што се осећања и особине јунака изражавају само кроз акцију, Лити сматра да је суштина бајке у путовању као пустоловини, а не у њеном срећном исходу. Зато се, сматра он, срећан крај и свадба одлажу у бајци (гомилањем и варирањем препрека) онолико дуго колико је то могуће.

По Лихачову<sup>11</sup> радњу бајке чини путовање по безграничном, имагинарном простору. Јунак путује без икаквог отпора средине и његов пут се најчешће одређује епитетима *прав* и *широк*. Он брзо и лако прелази велика пространства уз помоћ магије (чудесни помоћници, предмети, животиње). Динамичка лакоћа бајке има за последицу проширивање уметничког простора. Јунак бајке путује на крај света или силази у подземни свет.

Бајку у фокус проучавања доводе и руски формалисти сматрајући да се суштина стварања одвија смењивањем процеса аутоматизације и дезаутоматизације. Прозни ритам бајке је економичан, правилан, разумљив, а као такав је и фактор аутоматизације. Поступак зачудности треба да изведе запажање из аутоматизма и осећање ствари представи путем виђења, а не преко препознавања.<sup>12</sup> Дезаутоматизација се у бајци постиже поступком онеобличавања на путу током јунаковог путовања (метаморфо-

<sup>9</sup> В.: М. Детелић, *Митски простор и епика*, САНУ, Београд, 1992, стр. 32–35.

<sup>10</sup> В.: М. Liti, *Evropska narodna bajka*, Orbis, Beograd, 1994.

<sup>11</sup> Подробније о томе: Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, Београд, 1972, стр. 401–423.

<sup>12</sup> В.: В. Шкловски, „Уметност као поступак“, у зборнику *Поетика руског формализма*, Београд, 1970, стр. 81–95.

зом предела и ликова), променом перспективе приповедања (*ова на оном свету* и *она на овом*) и контрастом.

Иако се Шкловски посебно не бави бајком, његове идеје имају изузетан значај за проучавање бајке. Шкловски сматра да је сиже новеле заснован на акцији и неподударној контраакцији,<sup>13</sup> као и да се на контрасту заснивају сижеи бајки са мотивом постављања и решавања загонетки или испуњавања задатака. Сложене бајке уобичајеног типа (са разним препрекама на путовању и задацима који се постављају јунаку) изграђене су поступком низања. Путовање као конструктивни елеменат има функцију повезивања мотива из других бајки, усложњава их и развија кроз јунаково просторно и временско кретање.<sup>14</sup> Путовање је, према Шкловском, уобичајена мотивација низања поступака и важан конструктивни чинилац у структури текста.

Владимир Проп, творац структуралистичког приступа бајци, топос пута посматра у приповедном сижеу.<sup>15</sup> Истичући да се бајка изграђује на просторном премештању јунака, Проп сматра да нема правог описа пута у бајци, већ да он постоји само у композицији. „Очигледно је да простор у бајци има двоструку улогу. С једне стране, он у њој постоји. Он је незаобилазан композицијски елемент. С друге стране као да га уопће нема. Развитак се одвија у задржавањима, и та су задржавања обрађена врло детаљно.“<sup>16</sup> Јунак одлази на пут због поремећене равнотеже односа у породици, а његово путовање има за циљ да поврати хармонију у међуљудским односима.

Структура бајке заснована је на неопходности јунаковог пута: ради тражења посла ( $e^1$ ), због смрти родитеља ( $e^2$ ), да би помогао цару у невољи ( $y^1$ ), у потрази за отетом сестром ( $y^4$ ), невестом ( $x^1$ ), чаробним средством ( $x^2$ ), неким реткостима ( $x^3$ ) или јунак једноставно бива отеран из куће ( $y^5$ ). За Пропа почетак радње представља сваки одлазак јунака на пут. Прва функција, образложена синтагмом: „један од чланова породице удаљава се из куће“ и означена ознаком „ $e$ “, успоставља иницијалну позицију бајке и покреће догађаје. Заплет бајке чине три функције везане за путовање јунака: „ $y$ “ (B) IX – саопштавање несреће јунаку, „ $\uparrow$ “ XI – одлазак јунака и „X“ (A1) VIIa1 – једном од чланова породице нешто недостаје.

Наведени аутор разликује две врсте путовања: трагање и прогонство. У зависности од типа кретања моделују се и актери збивања. Јунак-тра-

<sup>13</sup> В.: В. Шкловски, „Конструкција приповетке и романа“, у зборнику *Поетика руског формализма*, Београд, 1970, стр. 223–240.

<sup>14</sup> В.: В. Шкловски, наведена студија, стр. 223–240.

<sup>15</sup> В.: V. J. Prop, *Morfologija bajke*, Prosveta, Beograd, 1982.

<sup>16</sup> В.: V. J. Prop: *Historijski korijeni bajke*, Svjetlost, Sarajevo, 1990, str. 78.

жилац путује у трагању за жељеним, сусреће на путу помоћника (D) од кога добија чаробно средство (z) којим ће остварити циљ. Јунак-жртва мора да оде на пут јер је отеран и на путовању доживљава многе авантуре. Препреке савладава захваљујући помоћи лика-дариваоца (D).

Мотив путовања Проп везује за петнаесту функцију коју образлаже синтагмом „путовање уз помоћ водича“ и означава ознаком „R“. Он наводи шест различитих видова испољавања те функције. Јунак бајке одлази у друго царство које је или веома далеко, по хоризонтали, или веома високо (дубоко), по вертикали. Преносе га на летећем ћилиму, леђима дива или духа (R<sup>1</sup>); јаше коња или вука, плови бродом (R<sup>2</sup>); помагач (лисица или клупче) доводи јунака на место где се налази предмет за којим трага (R<sup>3</sup>); показују му пут (R<sup>4</sup>); непокретним превозним средством долази до подземног пролаза (спушта се на каишима, помера камен – R<sup>5</sup>); прати крваве трагове и улази у друго царство (R<sup>6</sup>). Просторно премештање из једног царства у друго представља медијални сегмент у развијању сижеа бајке. Оно произлази из једанаесте функције – одласка јунака на пут. Кулминацију бајке представља деветнаеста функција (отклањање почетне невоље и задобијање жељене принцезе и траженог предмета), али бајка се тиме не завршава.

Топос пута често укључује и топос раскршћа као места где ће јунака убити и поново оживети (E<sup>IX</sup>). Према Пропу раскршће је важан топос за активирање новог низа функција јунака и друкчијег тока бајке. Раскршће се јавља увек у бајкама које се састоје од два низа функција или чак неколико токова. За раскршће се везују два тражиоца који се растају крај путоказа где остављају предмет сигнализатор (нож, мач, огледалце, марамицу), на основу којих ће сазнати судбину другог. Њихов поновни сусрет на раскршћу означава и поновни заплет. „Тако се може претпоставити да један од првих основа композиције бајке – путовање одражава представе о путовању душе у загробном свету.“<sup>17</sup>

Владимир Проп сматра да је мотив смрти уграђен у структуру просторног кретања јунака. „...Смрт је попримила облике просторног помицања. О неофиту се каже да је он умро и отишао у свијет духова. Мисли се да се у то вријеме налази у паклу, или да је ’отишао на небо’. Ми ту налазимо становит кључ за јунакова путовања.“<sup>18</sup>

Свако заустављање на путу активира потиснуту снагу оностраног и изазива конфликт у сижеу бајке. Издаје, преваре, привремена смрт јунака и падање у сан дешавају се на путу или на раскршћу. Повратак јунака (двадесета функција „↓“) означава да је успешно савладан простор и до-

<sup>17</sup> В.: V. J. Prop, *Morfologija bajke*, str. 116.

<sup>18</sup> В.: V. J. Prop, *Historijski korijeni bajke*, str. 147.

гађа се изненада, на исти начин као и одлазак. Он може да има карактер бекства, уз превазилажење препрека на путу, и тада активира функцију прогањања (P) и спасавања (S). Комбинација наведених функција и поновно доношење штете јунаку на путу покреће нови заплет у бајци. Јунак се из царства мртвих спасава бекством на крилима птице, гуске или коња ( $s^1$ ), док на хоризонталном плану бежи постављајући препреке (четку, чешаљ, пешкир) –  $s^2$ , претвара се у предмете ( $s^3$ ) или се сакрива на путу и успева да се врати инкогнито (o). Путовање јунака завршава се његовим повратком кући или одласком у другу земљу.

За разлику од *Морфологије бајке* у којој је успешно представио наративну структуру бајке, Пропов историјско-типолошки компаративни метод, на којем је засновао истраживање у *Хисторијским коријенима бајке*, није довео до очекиваних резултата. Можда баш и зато што је своје проучавање бајке засновао на богатој етнографској и фолклорној грађи (европској, азијској, америчкој, афричкој и океанијској) коју није било лако систематизовати и свести само на поновљивост и законитост захтева фолклорног материјала.

Упоредујући бајку са историјском, културном и социјалном прошлошћу, Проп покушава да докаже да се корени бајке крију у обредима и обичајима који су сачувани преосмишљено. Анализирајући обреде он тумачи одређене мотиве у бајци. Одлазак јунака на пут објашњава појавом егзогамије. Јунак мора да тражи невесту у другом царству и не сме је испросити у својој средини да не би дошло до инцеста. Обућа, штап и хлеб били су предмети којима су се опремали умрли за путовање на онај свет и у бајкама су важни атрибути јунаковог одласка на пут. Зашивање јунака у животињску кожу (да би доспео у друго царство или се избавио из јаме) Проп доводи у везу са обредом зашивања покојника и испраћаја у онај свет.

Простор у бајци, према Пропу, атрибуцијом продира у слој који постоји, али га на друкчији начин преобликује. Минус-поступак који је бајка извршила преосмишљавањем обреда доводи до тога да сиже настане путем негације древне стварности. Променом мотивације не мења се и атрибуција у бајци. Обредно жртвовање невине девојке језеру у бајци се обликује као мегдан хероја за невесту. Место и бића везана за догађај су иста и у бајци, као и у обреду (ала, аждаја, језеро, вода), али се уводи нова мотивација. Мотив страха од смрти постаје залог за избављење. Забрана напуштања куће (девојке, цареве кћери, деце) симболизује исконски страх од невидљивих сила које окружују човека. Сусрет са вештицом у шуми чува сећање на место где се некад вршио обред иницијације (колиба на кокошијим ногама, рака, ретардирајућа препрека, привремена смрт, поновни почетак – нови живот искушаника).

Проп је мишљења да пут и простор у бајци нису обрађени епски<sup>19</sup> зато што се простор као модел света образовао у бајци знатно касније од обреда. Мотиви опремања јунака за пут, препреке, искушења на путу, постављање задатака, привремена смрт сведоче о дужини путовања и његовој трансценденалности.

За разлику од руских структуралиста, који су композицију бајке посматрали као утврђен редослед функција, француски структуралисти текст схватају као карту логичких могућности приповедања.<sup>20</sup> Клод Бремон истиче да се наративне могућности бајке огледају у неусловљеном повезивању три елементарне секвенце: виртуалности (циљ путовања), актуализације (јунаково делање – одлазак на пут) или одсуства актуализације (заустављање на путовању) и постигнутог или непостигнутог циља.<sup>21</sup> Слободна комбинација елементарних секвенци ствара комплексне секвенце и пружа велике могућности укрштања функција. У структури текста, у зависности од типа, смењују се поступци надовезивања, уметања или паралелизма. Они омогућују да се лако прелази из перспективе једног вршиоца у перспективу другог и да јунаци врше неколико различитих функција. Јунак може да буде: трагалац, жртва, савезник или противник.

Алжирдас Жилијен Гремас структуру бајке схвата као мрежу односа између актаната<sup>22</sup> који стварају значења успостављајући везе са позитивним или негативним означитељима. Семиотички квадрат, како га Гремас приказује, представља елементарну структуру значења и заснива се на различитим видовима комбиновања актаната и актанцијалних улога актера (виртуални субјект, субјект хтења, јунак по моћи, јунак по умећу). Сваки актант може се испољити у више актера, али и сваки актер може истовремено представљати више актаната. Путовање јунака бајке мотивисано је многоструким разлозима и усмерено различитим циљевима. Током путовања јунаци испољавају различите улоге у зависности од захтева ликова са којима се срећу или препрека које им се на путу постављају.

Иако се бавио хронотопом пута у роману, истраживања Михаила Бахтина<sup>23</sup> могу се применити и на бајку. Према Бахтину хронотоп у

---

<sup>19</sup> Исто, стр. 78.

<sup>20</sup> К. Bremon, *Le message narratif*. Communications, 4, стр. 4–32.

<sup>21</sup> К. Bremon, „Logika narativnih mogućnosti“, u zborniku *Strukturalni prilaz književnosti*, Nolit, Beograd, 1978. стр. 73–80.

<sup>22</sup> Гремас под актантима подразумева многобројне наративне могућности (намера, жеља, циљ, потреба, очекивање). В.: А. Ж. Gremas, „Aktanti, akteri i figure“, u zborniku *Strukturalni prilaz književnosti*, стр. 98–122.

<sup>23</sup> В.: М. М. Бахтин, *О роману*, Нолит, Београд, 1989.



књижевности има суштинско жанровско значење, а посебно хронотоп пута има значајно место у сужеу јер укључује у себе неограничену количину малих хронотопа (сусрета, прага, састанка – растанка, тражења – налажења и препознавања – непрепознавања). „Хронотоп представља организационе центре основних сужејних догађаја романа.“<sup>24</sup>

Време се, као четврта димензија простора, уграђује у топос пута стварајући његов хронотоп. Бахтин истиче да се материјализација времена у простору постиже нарочитим згушњавањем времена на одређеним деловима простора. Јунак савладава велику просторну удаљеност у ограниченом времену. Узајамна веза просторних и временских односа у хронотопу пута манифестује се тако што се обележја времена разоткривају у простору, а простор се осмишљава и мери временом. Пут је место случајних и разноврсних сусрета, многих догађаја и специфичних доживљаја јунака. „Метафоризација пута разноврсна је и вишеплана, али основни стожер је протицање времена.“<sup>25</sup>

Семиотички приступ из друге половине 20. века заснива се на схватању књижевног дела као матрице културе. Полазећи од мултидисциплинарног истраживања заснованог на познавању етнологије и фолклора, истраживачи примењују лингвистичку методологију, структурално-типолошке и семиотичке категорије. Принципи структурално-семиотичке поетике конституишу радове лингвиста и теоретичара књижевности који су шездесетих година 20. века покренули нов правац истраживања културе као знаковне делатности. У науци познати као представници тартуско-московске семиотичке школе<sup>26</sup> баве се тумачењем текста бајке као примарним извором, покушавајући да открију везу између нејасне слике етнографске чињенице и њене поетске објективизације у усменом стваралаштву.

Представник структурално-семиотичке школе Јуриј М. Лотман под топосом подразумева „сав просторни континуум текста у којем се одражава свест објекта и који увек садржи неку предметност.“<sup>27</sup> Систем просторних односа чине структуру топоса и одређују га. У основи

---

<sup>24</sup> М. М. Бахтин, нав. дело, стр. 379.

<sup>25</sup> Исто, стр. 373.

<sup>26</sup> В.: Ј. М. Лотман, *Предавања из структуралне поетике*, Сарајево, 1970; Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, Београд, 1972; Ј. М. Лотман, *Структура уметничког текста*, Београд, 1976; В. А. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Београд, 1979; Ј. М. Lotman i В. А. Uspenski, „Mit – ime – kultura“, III program RB, 1979, III, 42, str. 361–382; V. J. Prop, *Morfologija bajke*, Prosveta, Београд, 1982; В. Н. Топоров, „О једној врсти симболичких текстова. Читање крста“, Расковник, 1982, IX, 31; М. М. Бахтин, *О роману*, Нолит, Београд, 1989.

<sup>27</sup> В.: Ј. М. Лотман: *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд, 1976, стр. 277–317.

модела света је вертикална трочлана структура организована на оси *горе – доле* (*небо – земља; земља – подземно царство*). Горе се повезује са ширином, духовним, добрим, светлошћу, шаренилом, галамом, а доле са скученошћу, материјалним, злом, тишином, тамом и сфером смрти. На хоризонталном плану Лотман као важну опозицију уочава *отворен – затворен простор*. Јунак бајке напушта затворен простор (кућу, завичај, безбедност дома) и путује отвореним, туђим и непријатељским простором (шумом, гором, преко мора).

За Лотмана је граница најважније типолошко обележје простора.<sup>28</sup> Она дели два семантички супротна простора и непробојна је. Њена сврха је да очува семантички потенцијал сваког простора понаособ. Као границу између затвореног и отвореног простора наводи шуму, реку или мост. Путујући отвореним простором јунаку ће се дешавати чудне и страшне ствари, вребаће га опасности, сусретаће се са волшебним помоћницима и специфичним ликовима. Лотман сматра да сваки одлазак јунака из семантичког поља простора коме припада представља догађај. Само динамички ликови успеју да пређу границу простора, а њихово кретање омогућава развој сижеа. Путовање се одвија по принципу семантичке опозиције која подразумева да се преласком границе у други део простора губи доминантна семантичка карактеристика. Немогуће је доспети до мртвих, а остати жив и обратно. У основном типу простора ликови не излазе из оквира простора којем припадају и њихово путовање не представља догађај. Онда када се јунак уклопи у средину и нема потребу да је напусти зауставља се развој сижеа. Статични ликови никада не напуштају основни тип простора. Њима успева да зауставе активног јунака на раскршћу или путу и онемогуће га да превазиђе границу. Заустављену радњу поново покрећу помоћници који су, по Лотману, резултат раслојавања јединствене функције превладавања границе. Повратком с путовања динамични ликови уклапају се у основни тип простора и постају статични. То се у бајкама догађа увек на крају, онда када је путовање јунаку помогло да превазиђе првобитну неравнотежу (између жеља и могућности, унутар средине и антагонизам међу ликовима).

За полифонију простора везују се, према Лотману,<sup>29</sup> два типа реверзибилних сижеа заснованих на путовању динамичног лика – лика дејствоваоца. Први тип је својствен бајци и представља јунаково превазилажење границе *семантичког поља* (шуме, горе) и одлазак у *семантичко антипоље* (свет мртвих, богова, звери). Остваривши оно што је представљало циљ његовог путовања, јунак се враћа у основни тип

---

<sup>28</sup> J. M. Лотман, нав. дело, стр. 300.

<sup>29</sup> J. M. Лотман, нав. дело, стр. 277–317.

простора. Преласком границе, при повратку, његово путовање престаје да буде догађај и сиже се тада и завршава. Други тип сижеа заснован је на путовању оностраних бића (звери, мртаца, Бога) у ово страни свет у намери да отму девојку, цареву кћер, златну јабуку или неку необичну реткост. Овај тип сижеа најчешће се реализује у иницијалној позицији у бајкама и активира први тип реверзибилног сижеа. Отмица покреће лик-дејствоваоца у потрагу и сусрет са неспојивим и различитим типовима рашчлањавања простора.

Лотман и Успенски схватају митски простор као скуп различитих објеката између којих постоји граница. Та граница привидно прекида простор и битно одређује њихово место у култури, а при том има моћ „да моделује друге, непросторне (семантичке, вредносне) односе.“<sup>30</sup> Лотман порекло фабуле открива у целовитом миту који се претварањем у причу расцепкао на низ дисконтинуираних знакова.<sup>31</sup> Митски јунак се раслојио на велики број ликова, а најизраженије раслојавање остварено је у појави двојника (лажни јунак, добра и лоша ћерка, омиљен и омражен син у бајци). Двојници су отелотворење једног истог јунака у различитим тренуцима његовог фабуларног развоја. Међусобно су повезани *по начелу комплементарне дистрибуције*: повратак једног из шуме у двор покреће одлазак другог у шуму. Повратак оца с путовања по оном свету поклапа се са рођењем сина на двору. Ликови се трансформишу (преоблаче, мењају имена, карактер, изглед) – што је типична црта митолошке трансформације.

Лотман претпоставља да је срећан крај у бајкама (победа начела добра и кажњавање зла) преузет од есхатолошке легенде. Бајке су, сматра он, једини жанр усмене књижевности који не познаје структуралну алтернативу трагичног завршетка. „Циклична структура јунаковог кретања (јунак умире, па оживи, поврати се из смрти и одлази поново да би се вратио неизмењен) идентична је цикличновременском кретању митског јунака и у складу је са сменом годишњих доба у природи. То значи да се циклуси као што су дан, година, циклични ланац живота и смрти човјека или бога поимају као међусобно хомоморфни. Стога уско поистовјеђивање у неким видовима несличних циклуса као што су ноћ, зима и смрт не значи метафору у смислу како би је интерпретирала данашња свијест. Они су напосто једно (или боље речено трансформација исте појаве).

---

<sup>30</sup> J. M. Lotman, B. A. Uspenski, „Mit – ime – kultura“, III program RB, 1979, III, 42, str. 368.

<sup>31</sup> В.: J. M. Lotman, „Porijeklo fabule u svjetlu tipologije“, u zborniku *Suvremene književne teorije*, SNL, Zagreb, 1986, str. 151–169.

Карактери и предмети што се спомињу на различитим разинама цикличног митолошког механизма тек су различита имена за исту појаву.<sup>32</sup>

За Владимира Топорова<sup>33</sup> дрво света представља средишњу фигуру вертикалног космичког модела света заснованог на трихотомној подели: земља, небо и подземље. Оно је посредник у узајамним везама светова, дрво живота, сазнања, бесмртности и боравиште душа умрлих. „И приликом посматрања структуре крста и на основу присуства крста у митолошким сужеима, лако се примећује да се у већини односа, крст јавља као геометризирана варијанта дрвета света. Карактеристично је, да се управо крст, и структурно и (у основи) хронолошки јавља као преградни зид између дрвета света (које је, по правилу, везано превасходно са зооморфним ликовима) и човека, као геометризирано описивање и једног и другог.“<sup>34</sup>

„Човек митопоетске свести стоји пред крстом као пред раскршћем, одвајањем путева где је лево – смрт, десно – живот, али у тој метрици митолошког простора, који је одређен представом крста, он не зна где је десно, а где лево.“<sup>35</sup> Раскршће је по Топорову засновано на моделу крста и његовој доминантној функцији центра и отвореност према свим могућностима укрштања основних смерова (четири правца света: горе – доле, близу – далеко). Због тога је раскршће, како га Топоров тумачи, важан посредник и место прелаза из једног света у други.

За Топорова и Иванова целокупан систем словенских митолошких представа утемељен је на основним семиотичким опозицијама: леви – десни, женски – мушки, млађи – старији, доњи – горњи, западни – источни, северни – јужни, црни – црвени (бели); смрт – живот, болест – здравље, тама – светлост, месец – сунце, море – копно, зима – пролеће.<sup>36</sup> У најширу топику висине улазе: небо, јутро, исток, светлост, живот, чистота, добро и ватра, а у топику низине: подземно царство, ноћ, запад, север, тама, смрт, нечистота, зло и вода.

Никита И. Толстој у својој студији о проблемима реконструкције старе словенске духовне културе<sup>37</sup> уочава у српској народној традицији седамнаест видова бинарних опозиција типа *мушки – женски*. Десно је

<sup>32</sup> Ј. М. Лотман, нав. студија, стр. 152.

<sup>33</sup> В. Н. Топоров, „О једној врсти симболичких текстова. Читање крста“, Расковник, 1982, IX, 31, стр. 72–88.

<sup>34</sup> Исто, стр. 72–88.

<sup>35</sup> Исто, стр. 77.

<sup>36</sup> Ова подела позната је још из филозофије дуализма, али су је структуралисти развили уочавајући да откривање смисла има својство бескрајних трансформација. Тако се око једног пола развијају аломорфи који одговарају варирању исте теме у разним равнима (просторном и временском, мушком и женском, копненом и морском).

<sup>37</sup> В.: Н. И. Толстој, *Језик словенске културе*, Просвета, Ниш, 1995.

у вези са мушким, добрим, позитивним, живим, блиским, унутрашњим, домаћим, горњим, предњим, улазним, уздужним, равним, личним, непарним, источним. Лево се везује за женско, лоше, негативно, мртво, далеко, спољашње, недомаће, доње, задње, излазно, попречно, нелично, позно, парно, западно. Природно кретање се подудару са смером путање Сунца (с лева на десно). Кретање у супротном смеру типично је за погребне обичаје и култ мртвих.

Толстој открива у српској народној традицији опозиције којих нема у табелици *древних словенских* бинарних опозиција Иванова и Топорова. То су опозиције: добар – лош, близак – далек, предњи – задњи, унутрашњост – спољашњост, улазни – излазни, рани – позни, прав – крив, лице – налицје, пар – непар.

Полазећи од тога да је митологија универзални знаковни систем из којег су настали разни сижеи усмене књижевности, Елезар Мелетински<sup>38</sup> семантику народне приче објашњава на основу митских извора. По њему су митског порекла сижеи бајки о браку са натприродним бићем и о одласку јунака у онај свет (по еликсир живота, чудотворни лек). Провере јунака у царству мртвих (провера познавања правила и идентитета) представљају кључни део сижеа и изграђене су према обрасцу посвећивања. Њих је бајка учитала зато што потиче од ритуала. У основи европске народне приче, сматра Мелетински, налази се стара, митска потка која се надограђује породично-социјалним мотивима чија је функција да уоквири причу.

Према Мелетинском свака просторна одређеност има митску семантику. У зависности од положаја у простору, одређени топоси имају различита значења. Вода је у вертикалном моделу позитивно вреднована (лековита), а у хоризонталном негативно (граница, смрт, потоп). Извор реке симболише горњи, а ушће доњи свет. Зли дуси могу се јавити у подземном свету, на периферији земље, на источном делу неба или на северу. Југ је ознака за горњи свет, запад је пут десно, исток – лево, а север – доле. На свом путовању јунак врши избор између пута хоризонталне (*према странама света*) или вертикалне оријентације (у правцу *небеског или подземног царства*). Циљ јунаковог кретања је да успостави хармонију између природе и човека и преобрати хаос у поредак. Животиње (орао, змај или змија и жаба), које се појављују у миту и бајци, представљају медијаторе између неба и земље, зиме и лета, *овог и оног* света. Мегдани јунака са змајем и дивом крију искомску потребу да се сузбију водени и копнени хаос и жељу човека да успостави ред у свим областима по којима се креће.

---

<sup>38</sup> М. Е. Мелетински, *Поетика мита*, Нолит, Београд, 1984.

Хоризонтално оријентисано путовање, према Мелетинском, представља кретање од таме ка светлости, воде према копну, празнине у сусрет материји. Пут је антропоцентричан и заснован је на опозицијама: блиско – далеко, своје – туђе, унутрашње – спољашње. У основи вертикаланог модела кретања налази се космичко дрво које дели свет на: небо, земљу и подземље.

Према Борису Успенском<sup>39</sup> књижевно дело може да буде потпуно неодређено у приказивању простора. Преображаји ликова у народној књижевности доказ су одсуства просторне одређености. Бавећи се позицијом приповедача у књижевности, Успенски истиче да она може, али и не мора да буде идентична са позицијом лика. Приповедач може да мења место у простору, да користи тачку гледишта „птичје перспективе“ или да се потпуно удаљи од места и јунака стварајући „нему сцену“. Он може сукцесивно да мења своју позицију приказујући догађаје из синхроне или ретроспективне тачке гледишта.

За Наталију Н. Велецкају<sup>40</sup> „бајке омогућују да се схвате представе пагана о саучесницима смрти, о путевима који воде у онострани свет, о границама између земаљског и *вечног живота*, о начинима њеног савлађивања и помоћницима на дугом и тешком путу на *онај свет*.“<sup>41</sup> Путовање није ништа друго до вид многобожачког схватања смрти као вечности тј. као прелаза у други облик живота. То је имплицитно дато јунаковим одласком у онострани свет и повратком из њега. Сваки дуг, далек и тежак пут у непознату земљу заправо симболише путовање загробним светом. Космичко дрво има улогу посредника у узајамним везама светова, баш као и птица, која јунака враћа у земаљски живот. Зато се Млечни пут назива још и *птичји пут* или *стаза душа*. Велецкаја тврди да бајке о путовању на други свет и повратку из њега воде порекло од древног ритуала испраћаја *посланика у обогтворени космос* и повезане су са староиндоевропским обичајем повратка старца у прадомовину. Обичај сахрањивања умрлих неприродном смрћу крај пута, у шуми, на међи Велецкаја објашњава трансформацијом паганског погребног обреда убијања старих људи који су тим чином и ритуално испраћани у свет предака.

---

<sup>39</sup> В.: В. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Beograd, 1979.

<sup>40</sup> Н. Велецкаја, *Многобожачка симболика словенских архајских ритуала*, Просвета, Ниш, 1996, стр. 14.

<sup>41</sup> Исто, стр. 14.

Како радња бајке почива на путовању јунака, разумљиво је да су улогу пута и путовања истраживали и јужнословенски истраживачи<sup>42</sup> који су се бавили усменом књижевношћу, а посебно бајком.

Видо Латковића путовање тумачи као превазилажење препрека на путу. Женидбене бајке и бајке о односу мртвих према живима засноване су на путовању јунака и имају сложену композицију, а јунак обично савладава три градацкијски степеноване препреке на путу и доживљава три авантуре. За разлику од претходна два типа, у бајкама о међусобним породичним односима јунаци не одлазе добровољно на пут, већ бивају протерани. Путовање је за њих нека врста казне, а композиција ових бајки заснована је на паралелизму делова и завршава се кажњавањем злих, а награђивањем невиних.<sup>43</sup>

За Мају Бошковић-Stulli статичност времена и простора, једнодимензионални свет бајке у којем је укинута дистанца између оностраног и оностраног света и бестелесност њених фигура чине стил бајки јединственим. У основи бајке је пустоловина јунака на путовању и јунаково савладавање опасности. „Сан о великој дивној пустоловини зрачи и да нас из бајке и чудеснији је од њених чудесних реквизита.“<sup>44</sup>

Из радова Наде Милошевић-Ђорђевић произлази да је путовање као трагање за повраћајем равнотеже односа у породици својеврсно обележје бајке као врсте. Путовање јунака траје све док се равнотежа поново не успостави.<sup>45</sup> Сматрајући да народна књижевност чува информације о култури народа и призива их у сећање „кроз уметничко апстраховање, вековни одабир и типизацију“<sup>46</sup>, Нада Милошевић-Ђорђевић верује да се права митопоетска слика може добити проучавањем симбиозе различи-

---

<sup>42</sup> В.: В. Латковић, *Народна књижевност*, Београд, 1967; Н. Милошевић-Ђорђевић, *Заједничка тематско-сигејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*, Београд, 1971; М. Bošković-Stulli, *Usmena književnost, izbor studija i ogleda*, Zagreb, 1971; М. Bošković-Stulli, *Usmena književnost kao umjetnost riječi*, Zagreb, 1975; З. Карановић, *Функција и значење приказаног простора у бајци*, Књижевна историја, 1979, XI, 44, стр. 593–601; З. Карановић, *Закопано благо – живот и прича*, Институт за југословенске књижевности и општу књижевност Филозофског факултета у Новом Саду, 1989; М. Детелић, *Митски простор и епика*, САНУ, Београд, 1992; М. Детелић, *Урок и невеста*, САНУ, Београд, 1996; С. Самарџија, *Поетика усмених прозних облика*, Народна књига, 1997; Н. Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке (обликовање и облици српске усмене прозе)*, Београд, 2000.

<sup>43</sup> В. Латковић, *Народна књижевност*, Београд, 1967.

<sup>44</sup> М. Bošković-Stulli, *Usmena književnost nekad i danas*, Prosveta, 1983, стр. 194.

<sup>45</sup> Н. Милошевић-Ђорђевић, *Заједничка тематско-сигејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 1971.

<sup>46</sup> Н. Милошевић-Ђорђевић, „Проблеми проучавања српске народне (усмене) књижевности“, *Књижевност и језик*, Београд, 1996, XLIV, 3–4, стр. 4.

тих утицаја етнологије, религије, језика, традиције и записаног текста. „Процес је двосмеран: у ’тексту’ као секундарном, двоструко моделованом, у односу на етнографску стварност, на пример, појављује се често крња слика етнографске чињенице, али она је поетска и функционално одговара тексту само ако се разуме њен првобитни смисао, чак и онда када постаје формула или поетски троп.“<sup>47</sup>

Хронотопом се, међутим, посебно баве истраживачи, махом, семиотичке оријентације. Анализирајући место хронотопа у структури усмених прозних облика Снежана Самарџија<sup>48</sup> наводи неколико функција хронотопа: повезивање и објашњавање радње, повезивање структуралних елемената, грађење семантичких сегмената, укључивање у атрибуцију ликова, усаглашавање текста и контекста и стапање са самом радњом (метаморфозе јунака, бег пред потером). „Заправо, хронотоп усмених прозних облика учествује у свим структурним сегментима текста, укључујући и вантекстовне моменте. Стабилност хронотопа повезана је са сижеом, али је чвршће условљена целокупним жанровским системом.“<sup>49</sup>

Снежана Самарџија сматра да је бајци својствен авантуристички хронотоп који се остварује у хоризонталном или вертикално организованом простору. Границе светова у бајкама нису строго фиксирани и њих јунаци превазилазе онда кад посећују мртве и враћају се и кад захвалан мртавац походи живе да би се одужио. Најчешће се јунак бајке креће хоризонтално организованим простором и путује по *овом свету*. Формуле простора користе се за означавање дужине и тежине пута, али и времена проведеног на путовању. „Хоризонтална организација простора утицала је на ремећење семантичког пара горе – доле, односно пригушила је или сасвим занемарила опозицију живи – мртви.“<sup>50</sup>

Путовање у *доњи свет* садржи авантуристички хронотоп и чува вертикалну организацију простора. Прелазак границе уочљив је променом перспективе приповедања и активизацијом простора. Самарџија скреће пажњу на промену тачке гледишта у зависности од организације простора. Када јунак сиђе *доле*, мења се тачка гледишта и неуправни говор приповедача замењује се управним говором јунака. Промена перспективе приповедања и активизација простора указују да је остварен прелазак границе у сижеу. Када се јунак нађе у оностраном свету, поново је усаглашена тачка гледишта приповедача са тачком гледишта јунака. Семантичност простора омогућава ефикасно увођење нових ликова и њихово брзо деловање. До промене тачке гледишта долази и при повратку

<sup>47</sup> Исто, стр. 7.

<sup>48</sup> В.: С. Самарџија, *Поетика усмених прозних облика*, Народна књига, Београд, 1997.

<sup>49</sup> С. Самарџија, нав. дело, стр. 144.

<sup>50</sup> Исто, стр. 120.



јунака из подземног света. Када јунак пређе границу и врати се на место одакле је пошао, поново се активира тачка гледишта приповедача. То је посебно уочљиво у медијалном делу када се јунак среће са браћом или пријатељима на путу, раскршћу, крај јаме и они га убијају узимајући дарове које је донео. Време и радња се настављају независно од трагичне смрти јунака.

Снежана Самарџија запажа да наставак приповедања мотивише употреба везивне формуле појаве животиње-помоћника која ће оживети јунака и помоћи му да савлада границу што раздваја живот од смрти. У бајкама о захвалном мртвацу јунаку помаже онај чије је дугове отплатио и омогућио му да се достојно сахрани. Иако јунак не зна да је његов помагач оностран, ипак активан пејзаж и јасно назначен топос пута (сусрет на раскршћу, гробљу, крај храста или крчме) указују на то. Самарџија наглашава да је хронотоп у овом типу бајки једноставније конструисан и има функцију оквира за јунакове авантуре.

Полазећи од тога да је простор основна културна категорија и један од најважнијих чинилаца епике Мирјана Детелић даје анализу начина на који је представљен у нашој народној епској поезији. У својој књизи *Митски простор и епика* анализира семантику кључних просторних тачака и њихову поетску трансформацију.

Мирјана Детелић пут схвата као типичан епски топос који „наговештава могућност да ће се нешто десити, а вероватноћа да ће се заиста и десити оно што се очекује готово је равна извесности. Та извесност је у ствари посредан доказ да је у својој давној, нама недоступној песничкој историји, сваки топос једном морао бити место-знак, онај простор у којем је митопоетска свест препознавала боравиште нумена, и о чијој снази и виталности до нас допиру само овакви, нажалост слаби, знаци.“<sup>51</sup>

Пут може бити вертикалне оријентације (навише и наниже) и доступан је изабранима, светим људима (изузетним јунацима чудесног или натприродног порекла, натприродним бићима и свецима) и хоризонталне оријентације и тада је доступан свима. Наведени аутор наглашава да је структура света у епској поезији дихотомна, за разлику од трихотомне поделе у народној прози. У епској поезији свет се дели на небо и земљу, а подземни свет не постоји (изузев у песми „Цар Дуклијан и крститељ Јован“ где је дат као морско дно). *Јованова струга, божанска капија* или *небеска врата* граниче овај, земаљски свет од оног, небеског света. Хоризонтално оријентисан пут у епици има семантички потенцијал негативног одређења ако води кроз планину, чарну гору, широко поље, широк, пуст и ненастањен предео тј. кроз отворен простор. Тада такав пут

---

<sup>51</sup> М. Детелић, *Митски простор и епика*, стр. 108.

није само топос већ постаје место-знак на којем ће се „одређен тип догађаја везати увек за исто место по законитостима обостане нужности.“<sup>52</sup> Трагична смрт на путу кроз гору, погибија сватова у планини потврда су тога.

М. Детелић наглашава да топос пута може да буде и топос изразито слободних валенци онда када развија своје значење са компатибилним знаковима отвореног простора (гором, водом, небом, земљом, пољем). Проучавајући разлику између пута у епској песми и бајци уочава да епска поезија не познаје путовање као кретање јунака већ пут представља једну тачку у простору, јако место-знак где ће се збити одређен догађај. Она то објашњава дисконтинуираношћу епског простора у којем једино могу да опстану посебно означена места-знакови. У народној епској поезији пут је статичан и представља место одакле радња почиње или из чега произилази. Захваљујући сарадњи топоса пута са другим компатибилним топосима посредно се остварује путовање епског јунака у песми. Важни догађаји почињу онда када се путовање епског јунака заустави на путу, у гори, крај воде.

За разлику од поезије у којој пут није везан за путовање, већ представља место где се пресецају динамички и статички моменти радње, наведени аутор истиче да је у народним бајкама пут тесно везан за путовање јунака, а само приповедање се заснива на смени статичких и динамичких мотива путовања.

Мирјана Детелић разликује топос **раскршћа** од топоса **рачвања пута** и тумачи их као два самостална топоса пута. Рачвање пута (симбол Y) подразумева да се пут дели на леву или десну страну. Судбински избор одредиће да ли је изабран прави (десни) или погрешан (леви) пут. Детелић наводи да је овај топос врло редак у нашој народној епској поезији. За разлику од топоса рачвања пута, Детелић уочава велику заступљеност топоса раскршћа у нашој народној епизи. „Раскршће (симбол X) је слика јединства супротности и отуда његова амбивалентна природа: спајањем, ниједна од две супротне могућности не губе ништа од својих валенци. На раскршћу се са подједнаком вероватноћом могу очекивати и добри и лоши сусрети, и божански и демонски утицаји“.<sup>53</sup>

На основу обимне етнолошке литературе и коришћењем аналогија у различитим митолошким системима и Мирјана Детелић и Љубинко Раденковић објашњавају зашто је овај топос постао топос хтонског простора. Хермес као господар прелаза остваривао је своју моћ на путевима, раскрсницама, али је Хеката била доминантна владарка раскршћа. Њени

<sup>52</sup> Исто, стр. 108.

<sup>53</sup> М. Детелић, нав. дело, стр. 111.

атрибути (богиња подземног света, пророчица, господарица времена и богиња месечеве светлости) учитавали су се и у место где је њено деловање било најизраженије, па је отуда доминантно обележје овог топоса нуминозност.

Љубинко Раденковић<sup>54</sup> разликује освојен (свој, питоми) од неосвојеног (туђег, дивљег) простора. Он истиче да гранична места (праг, капија, ограда, ђубриште, гробље, раскрсница, граница села и обала реке) поред тога што раздвајају затворен од отвореног простора, представљају и границу између људског и демонског света. Сваки гранични елемент света има медијаторску функцију захваљујући којој се и остварују преласци из једног света у други и осећају узајамни утицаји сваког света понаособ. У епским песмама граница два света најчешће је на ободу „чарне горе“, док је у лирским означена као „зелена ливада“. У бајкама је граница на почетку густе шуме, високе планине, на улазу у пећину, на обали језера или мора. На местима прелаза јунак среће медијаторе који га упућују куда даље да путује и како да савлада препреке. Топос пута садржи обележја дивљег, туђег простора зато што подразумева отворен простор, путовање у неизвесност (далеко од куће, неосвојеним пространством, у туђе земље). Раденковић истиче да се свет дивљине и неизвесности схвата и као предворје хтонског света, а одсуство звукова и апсолутна тишина су сигурни докази да се епски јунак обрео у другом свету.

Према Зоји Карановић<sup>55</sup> у бајкама постоји зависност радње и простора у којем се она одвија. „Бајка је свој прави живот живела у време када је свако путовање представљало праву опасност. Нешто од праисконског страха је кондензовано и сачувано у канонизованој форми приказаног простора, као порука. С те тачке гледишта се схема радње, с њеним амбијенталним премештањем, налази у функцији преносиоца поруке.“<sup>56</sup> Карановић разликује унутрашњи и спољашњи простор. Исходишна ситуација бајке је статична и везује се за унутрашњи простор (кућу, двор). Јунак је у таквом простору безбедан и спокојно се припрема за путовање. Добија благослов за одлазак, од њега се захтева да отпутује или једноставно жели да оде. Путовање јунака врши се у спољашњем простору. Спољашњи свет је амбивалентан: тајанствен, опасан и непријатељски. Јунак се сукобљава са непријатељским силама, превазилази препреке на путовању и спознаје нешто ново. Захваљујући промени амбијента и просторном кретању јунака, радња се у бајци динамизује. Зоја Карано-

---

<sup>54</sup> Љ. Раденковић, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Просвета, Ниш, Балканолошки институт САНУ, Београд, 1996.

<sup>55</sup> З. Карановић, „Функција и значење приказаног простора у бајци“, *Књижевна историја*, 1979, XI, 44, стр. 593–601.

<sup>56</sup> Исто, стр. 600.

вић сматра да је дистанца између унутрашњег и спољашњег простора жанровско обележје свих бајки и омогућава развој радње, која је доминантни елемент жанра. Променом амбијента (унутрашњи – спољашњи) нарушава се равнотежа из исходишне ситуације. Путовање јунака и многобројне авантуре које доживљава представљају, по наведеном аутору, тежњу за поновним успостављањем равнотеже.

Анализирајући типична места где се налази сакривено благо, Зоја Карановић сматра да се у бајкама просторне границе поклапају са метафизичким.<sup>57</sup> Откривање закопаног блага указује на боравак јунака у некој врсти граничног простора (пећине, јаме, шуме, сеновито дрво, мост, гробље, црква). Карановић сматра да гранична зона дели овај од оног света и поседује својства и једног и другог. Гранични простор има особине свог и туђег, овог и оног света. Граничне животиње (змија, коњ, птица) и бића (змај, аждаја, ноћурак, враг) представљају детронизована божанства, душе предака који су умрли обичном смрћу и постали бесмртни. У бајкама и предању пут до закопаног блага увек је дуготрајан, мукотрпан и испуњен препрекама. Митски сиже о заслужном јунаку преобраћа се у бајци у логично-канонизован сиже о награђивању јунака и његовој нагодби са представницима оног света. Жртвовање је у бајци преосмишљено у поштеду. Јунак избави змију, спасе птиће и заслужи да му змијски цар поклони немушти језик, а орао покаже пут ка оном свету.

Позивајући се на Елијадеа, Зоја Карановић наводи да су основе шаманске иницијације мистична смрт и васкрсење.<sup>58</sup> То се посебно манифестује кроз силазак јунака у доњи свет, пењање на небо и поновни повратак кући. Јунаци бајке и епске песме захваљујући помоћницима (орлу, коњу) успевају да превазиђу просторну баријеру. Те животиње су у шаманизму богови послали људима да их штите и прате на екстатичком путовању. Оне јунака лече и враћају у живот. „Они га штите од опасности и, уједно, симболизују његову везу с оним светом (Елијаде, 1985, 91), која се остварује у граничном простору. Управо граница, која је тачка пресека различитих светова, сигнификује шамански екстатички силазак у Доњи свет, као и успење, које се одвија у заносу.“<sup>59</sup>

Народна бајка привлачила је свакако највише пажње проучавалаца и осветљавана је из различитих углова, од митолошких, миграционих, антрополошких и компаративних полазишта, преко генеричког и психоаналитичког приступа, до испитивања морфологије и стила. Како је модел

<sup>57</sup> В.: З. Карановић, *Закопано благо – живот и прича*, Институт за југословенске књижевности и општу књижевност Филозофског факултета у Новом Саду, 1989.

<sup>58</sup> З. Карановић, *Жанрови српске књижевности – порекло и поетика облика*, Зборник бр. 2, Филозофски факултет, Нови Сад, 2005, стр. 21–31.

<sup>59</sup> Исто, стр. 27.

простора један од најстаријих културних категорија у којем су кодиране информације о времену, друштву и култури из које он потиче,<sup>60</sup> разноврсни приступи и тумачења потврђују поливалентност мотива путовања, топоса и хронотопа пута у усменој бајци. Мада је акценат стављен на закључке структуралистичке и семиотичке школе, показало се да и друкчије засновани приступи долазе до истих или сличних резултата.

\* \* \*

Полазећи од тога да бајка, као прозни текст типизираних сижејне схеме, има изузетно велику моделативну моћ<sup>61</sup> и да је због тога посебно захвална за семиотске анализе,<sup>62</sup> ово истраживање је имало за циљ да се, користећи досадашња достигнућа превасходно структуралистичке и семиотичке школе, концентрише на топос пута у српској народној бајци и осветли га, посебно откривајући његов значај и улоге које има у структури облика. Већ сама чињеница да се сиже бајке развија као јунаково путовање са одређеним циљем указује на удео топоса пута у читавом жанровском систему. Полазећи од појединости ка целини, од детаља ка моделу, проучавана је повезаност модела бајке са категоријом пута на нивоу композиције (иницијална, медијална, финална позиција) и кроз разноврсност мотивације путовања (трагање, решавање препрека, спасавање сродника, прогонство).

Истраживање одабраног корпуса репрезентативних српских народних бајки потврдило је полазну претпоставку и показало да топос и хронотоп пута са мотивом путовања чине неопходан сегмент структуре бајке, без којег би се она као жанр обрнула.

---

<sup>60</sup> Овако формулисану дефиницију књижевног текста преузела сам из књиге Н. Петковића *Од формализма ка семиотици*, стр. 235.

<sup>61</sup> В.: Н. Петковић, *Елементи књижевне семиотике*, Народна књига, Београд, 1995.

<sup>62</sup> В.: Н. Петковић, *Од формализма ка семиотици*, БИГЗ, Јединство, Београд, 1984.