

ПАРОДИЈА МИТСКОГ И ФОЛКЛОРНОГ У РОМАНУ „ЕП О ВОДИ“ ЕНЕСА ХАЛИЛОВИЋА

Милица Ж. Јеленић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет, milica.kandic.jelenic@gmail.com

Originalni naučni rad

DOI: 10.31902/fll.44.2023.17

UDK: 821.163.4.09-31Халиловић Е.

Апстракт: У раду се тумачи пародијски поступак у роману „Еп о води“ Енеса Халиловића. С обзиром на значајан удео митског и фолклорног, расветљава се природа управо ових наноса у делу и посматра пародијски однос према традицији. Поред наведених елемената, увиђамо као значајан и удео историјског, који посматрамо кроз призму постмодернистичког текста и специфичног односа аутора према прошлости. Друштвено-историјски контекст, систем друштвених и моралних вредности и уплив социјалне компоненте јављају се као подлога за пародичне и сатиричне ефекте, али са крајњим циљем подизања на ниво универзалног. Анализом технике приповедања (метанаративност, као карактеристика постмодерне метафикције; особен однос према усменом казивању) увиђамо битне поступке за креирање света дела. У роману се уочава жанровска испреплетаност која служи као интересантан терен за спровођење пародијског поступка. Жанровско преплитање романа, епа, мита, енциклопедије, предања, изреке, бајке нагони читаоца на сталну запитаност над жанровском *флуидношћу* „Епа о води“. У раду се дешифрира митски слој дела и поступци пародирања мита. Јунаци романа повезивани су са својим митским панданима, у чему су препознати пародични ефекти као извор комике на основу супротности оригинала са њиховим имитацијама. С обзиром на то да има занимљиву улогу у роману, посебно се тумачи митолошки слој народних веровања која се односе на животињски свет. Завршница романа тумачи се у кључу есхатолошке визије створеног света, у виду акватичке апокалипсе. Овакав расплет наратива сагледавамо као пример мита о пропасти, који заправо представља нужну етапу почишћења.

Кључне речи: Халиловић, пародија, мит, фолклор, постмодернистичко, обред, обичај

У свом роману „Еп о води“ Енес Халиловић спаја митско, фолклорно и историјско творећи прозу једног особеног хумористичко-сатиричног тона. Митологизовањем прозног дискурса и историјским референцама, аутор указује на поновљиве, препознатљиве и стога универзалне обрасце устројства света, како фиктивног, тако и стварносног. Имајући у виду то да је књижевност

уобличена од стране пре-литерарних категорија као што су ритуал, мит и народна прича (Fraj 25), настојаћемо да декодирамо управо њихов удео у постмодернистичком тексту. У том кључу, запажаћемо да мит није структурални принцип књижевности због своје старости, већ због своје трајности (Herman Sekulić 1991, 228) и као такав налази своје место у књижевности од постања до данас, са истом актуелношћу и значајем. Карактеристика „Епа о води“ јесте пародијски однос према митском и фолклорном. С обзиром на то да „sredstva izražavanja parodije kojima se postiže efekat mogu [...] biti komična, satirična, ironijska, groteskna ili tragička“ (1989, 496), анализираћемо начине на који је пародијски комплекс у делу остварен. Како пародија „uglavnom predstavlja dvostruko upućivanje, tako da dok shvatimo parodijsku reč mi se prisećamo i dela koje se parodira, pri čemu se i jedno i drugo međusobno rastaču i transformišu“ (496), успостављаћемо везе са релевантном грађом из митологије и народне књижевности.

Друштвено-историјски контекст и постмодернистички однос према традицији

Премда је примарни предмет нашег интересовања удео митског и фолклорног у Халиловићевом роману, удео историјског јавља се као нераздвојив творбени елемент пародијског комплекса у „Епу о води“, будући да се у сваком приповедању неизбежно сучељавају две компоненте: фиктивно и стварно, чудесно и могуће, фантастично наспрам животних реалија (Самарџија 2011, 59). Аутор конструише и деконструише читав један свет, односно причу, „iako je pred njegovim okom samo duboka voda, mirna kao zaborav“ (Halilović 183). Конкретан догађај из савремене историје (исељавање становништва и потапање плодног земљишта зарад изградње вештачког језера Газиводе, које Халиловић јасно наводи као један од локалитета у индексу појмова на крају књиге) нескривена је инсирација за настанак *митолошког водича до потопа и након њега*, како сам аутор у поднаслову дефинише свој наратив. Међутим, Халиловићев историзам, у свом критичком разматрању вредности прошлости, локално уздиже на ниво универзалног. Хронотоп романа није апстрактан, јер се лако дешифрује на основу помињања одређених локалитета и историјских догађања (Нови Пазар, Ибар, Велики бечки рат, Балкански ратови, Први и Други светски рат...), али у изолованом универзуму који Халиловић креира историја само промиче у позадини, дотичући јунаке романа благо и својим најјачим потресима. На тај начин осликава се кретање књижевности и као

историјско, и као цикличко, са релацијом и према стварности, према култури, цивилизацији и друштву, и према сопственом, релативно аутономном свету вечног враћања (Herman Sekulić 1991, 229). Експлицитно изречен став аутора према историјском („hronologija potpuno nepouzdana i nepotrebna i kao takva podređena zbiru fabula“ (Halilović 188)) указује на потпуно различит поглед на историју карактеристичан за постмодернистичку уметност, где историја постаје интертекст, „diskurzivna konstrukcija koja privlači fikciju poput tekstova književnosti“ (Haćion 239). При таквим условима, пародија се у „Епу о води“ удружује са сатиром, заузимајући полемички став не само према књижевним конвенцијама већ и према општем систему друштвених и моралних вредности.

Иако задржава социјалну компоненту у приказивању савременог, аутор грађу превасходно црпи из фолклора и мита, јер је и сама књижевност, као што истиче Нортроп Фрај, у бити реконструисана митологија (Herman Sekulić 1991, 228). Самим креирањем Паљева, његовим оснивањем помоћу свог јунака, праоца Муриза, аутор ствара своју личну космогонију, јер настанити се на једној територији представља велику одговорност стварања једног новог *света*, новостворено боравиште је својеврсни „Univerzum koji čovek sebi stvara podražavajući uzorno Stvaranje bogova, kosmogoniju“ (Elijade 2004, 44). На самом почетку се, дакле, сусрећемо са једним постмодерним парадоксом: потребом да проникне у устројство света Халиловићева пародија не посеже за уништавањем прошлости, већ за тим да учини прошлост светом, али да је истовремено и оспори – пародија се јавља као савршен постмодерни облик, будући да на парадоксалан начин и укључује у себе и изазива оно што пародира (Haćion 29). Амбивалентним односом према традицији где се њене конвенције установљавају да би потом биле дестабилисане на пародијски начин, Халиловић пружа сопствено поновно читање уметности прошлости.

Ауторско приповедање и усмено казивање

Од самог почетка свог *еп*а приповедач истиче самог себе, што је поступак нетипичан за епско казивање, али типичан за метанарацију, за истовремено стварање прозе и исказ о стварању те прозе: „Ime ovoga čovjeka jeste Muriz, kaže priča, ali u našoj priči nisu važna imena, kao što nije važan ni onaj koji priču priča“ (Halilović 11). Иако истиче да није битан онај који причу прича, аутор заправо изнова скреће пажњу на себе и разара илузију приповедања, у чему препознајемо релативизовање и обезвређивање аутора као карактеристику постмодерне метафикције, у оквиру које се и

пародија традиционалних мотива јавља као приповедна стратегија. У саставу свих пролошких секвенци које најављују поглавља налази се исказ о томе да глава која предстоји *можда и није потребна*. Константним аутореференцијалним коментарима Енес Халиловић нарушава однос између фикције и стварности, проблематизујући сам чин писања и доводећи у питање вредност икакве приче. Сама прича је експлицитно дефинисана као „glavni tok, nepouzdana u svim segmentima“ (187), а и један од јунака, Сабит, резонује: „Šta je priča do magla?“ (81). Ово језичко поигравање казује нам следеће: магла је вода и магла је прича; прича је непоуздани *ток*, из чега произилази и то да је и Халиловићев „Еп о води“ синоним за својеврсни „Еп о причи“.

Сталним понављањем исказа *прича каже* аутор потенцира њену уверљивост, стављајући се у позицију казивача који само преноси усмено предање које већ одавно постоји. Са интенцијом да подсети на стил усменог приповедања, Халиловић посеже и за имитацијом формулативности. Пародирање технике понављања и варирања израза препознајемо у бројним исказима који сажимају сегменте већ постојећег наратива, попут следећег: „Brat Zlatkov, sin Orla što se kao dijete zvao Aljo, unuk Sabitov, praunuk Muharema svirača što nije skočio u vunu i potomak Muriza, praoca svih Paljevaca, Safet, jedva se oženio“ (148).

Алудирање на историјске личности, на Милмана Перија и Алберта Лорда, који су обавили теренска истраживања на простору Санџака („učeni ljudi što će doploviti preko velike vode baš zbog pjesama“ (124)) и установили теорију формула, додатно наглашава елементе формулативности као предмет пародирања. Перијево мишљење да формуле певачу олакшавају непосредну импровизацију, а слушаоцима омогућавају лакше праћење казивања (Самарџија 2007, 40) у „Епу о води“ преиначено је у своју супротност: Халиловићеве формуле немају никакву другу улогу до да ометају ток радње и да на хумористичан начин руше илузију приповедања, противречећи општој динамици казивања.

Појава муслиманских певача, Авда Међедовића и Хуса Хусовића, призива у Халиловићев роман дух крајинске епике. Интенционално или околионално, Халиловић у свом *епу* примењује поступке карактеристичне за крајинске казиваче. Таква је на пример појава гласника, као једне од омиљених посредничких фигура у крајинској песми (Шмаус 89), који у „Епу о води“ обавештава о рату у Пазару, или пак стереотипна улога издајника карактеристична за крајинску епику (91) која се препознаје у лику шпијуна Златка. Такође, случај скакања у вуну, остављен недовршен и разјашњен тек

накнадном појавом старца са Црниша који открива да су Паљевци скакали у маглу, асоцира на *накнадно разјашњавање* прекинутих токова радње забележено у муслиманској епизи које подсећа на технику криминалне приче (109).

Хибридизација жанрова

Пародија жанра у Халиловићевом делу спроведена је почев од самог наслова – читаочево очекивање бива изневерено јер „Еп о води“, супротно поетичким својствима претпостављеног жанра, има прозну структуру. Поднаслов *Митолошки водич до потопа и након њега* већ доноси нову збуњеност о природи наратива који следи. Према теорији жанрова Нортропа Фраја, облици фикције установљени на основу односа јунака књиге и читалаца подразумевају под жанром мита јунака који је надмоћан у односу на читаоца и природне законе. Но, како се у случају „Епа о води“ може очекивати то да ће подразумевани читалац за његове јунаке везивати појмове попут *наивног, комичног, гротескног* долазимо до једног другог облика фикције у коме је јунак по моћи слабији од читаоца, именованог као иронијски жанр (према Todorov 15–16). Текст подељен на осам глава враћа нас ономе што од романескне форме очекујемо, али жанровско поигравање опет не престаје јер прошлоске секвенце пре сваког поглавља асоцирају на драмски поступак. Напослетку, иронизован енциклопедијски карактер постигнут захваљујући *сасвим непотребним прилозима*, завршница је пародијског поступка спровођеног од почетка до самог краја дела.

У оквир пародије једног космогонијског мита уметнуте су прозне творевине у којима се препознаје пародијско опонашање стила етиолошких предања, чија је функција слична самој космогонији – тумачење порекла и настанка појединих појава у природи и друштву са тежњом да се проникне до узрока и праузрока свих ствари. Иако озбиљност етиолошких предања искључује елементе хумора, у пародијском контексту дешава се управо супротно, будући да се не тумачи устројство света, већ његова карикатуралност (Самарџија 2004, 63). Тако на пример прича о томе како је настао град Изрод (мајка је укорила сина да је изрод због тога што је довео за невесту удовицу непосредно после мужевљеве погибије) у духу етиолошког предања указује како нарушавање моралних норми изазива трајне последице (2007, 87). Међутим, уместо немогућности измене реалија и природних појава (2004, 64), поступком пародирања овде је истакнута непроменљивост карактера, што код читаоца изазива хуморне

ефекте. Хумором су прожета и објашњења о настанку имена града Орље (орлови лешинари кружили су око невесте мислећи да је лешина, јер се сасушила од бриге хоће ли се удати) или Ораше (две невесте упрегнуте у јарам орале су уместо бикова), с том разликом што је у овим случајевима хумор обојен нијансом сарказма. Повешћу о настанку места Кониче скаредним сликама содомије детронизује се свечана језа коју предање настоји да изазове, а касније се специфичним изгледом његових становника травестира мит о кентаурима.

У „Еп о води“ уграђене су и микроструктуре афористичког склопа које истичу поенту неке ситуације, иронијски интонирану. Тако у фиктивном свету дела настају својеврсне изреке о Паљевцима које се усмено преносе и трају: Паљевци скачу у вуну; краду један другом имена; нема шта да им се украде, јер чак ни два јаја немају; копају злато, а ископају осип; не плачу кад неко умре него пуцају од смеха итд. Посебно су занимљиве ситуације у којима хумор произилази као последица фигуративног значења које у свету дела постаје дословно, па тако на пример Сабит *пада са крушке* и *довека му нога остаје крива*, док Заимову жену *убија гром* симболично је кажњавајући за бројна недела.

У роману се уочава и присуство бајковних елемената, као што је на пример утројавање као поступак својствен жанру бајке: Захит три године тражи девојку за женидбу; Орле бира једну од три сестре за невесту.

Жанровско преплитање романа, епа, мита, енциклопедије, предања, изреке, бајке нагони читаоца на сталну запитаност над жанровском *флуидношћу* „Епа о води“.

Пародија мита и карикатуралност јунака

Посматрано из угла митске критике, „mit је *strukturalni element književnosti* jer је *književnost* u celini *pomerena mitologija*“ (Herman Sekulić 1991, 228). Књижевни митологизам придаје суштински значај идеји о вечној поновљивости првобитних митолошких прототипова под разним *маскама* (Meletinski 10). У основи „Епа о води“ налази се пародирани мит о Аргонаутима, грчким јунацима који су, савладавши све изазове пловидбе на лађи Арго, успешно стигли у Колхиду и домогли се златног руна (Срејовић, Цермановић-Кузмановић, 45–48). Реализација пародијског комплекса заснива се на неспојивости кукавичког и грамзивог карактера јунака романа са њиховим херојским прототиповима и на неусаглашености узвишеног подвига који мит о Аргонаутима подразумева са тривијалним исходом похода Паљеваца на вуну. Није случајно што

управо жеља за поседовањем вуне води јунаке у смрт: вуна је култно нечиста – узета са мртвог животињског тела и сама је мртва. Као таква, по општем религијском схватању код свих народа по коме је мртавац нечист, мора бити нечиста (Чајкановић 156). Како вуна припада доњем свету, тако Халиловићеви јунаци, посегнувши за њом, у доњем свету и завршавају.

Тривијална стварност деструира епски патос, а јунаци мита доведени у везу са јунацима романа истичу неугледност и комичност њихових имитација, из чега проистичу пародични ефекти, који су у већини случајева комични управо зато што стварају *осећај супротности* (Herman Sekulić 1989, 496). У лику свирача Мухарема лако препознајемо Орфеја, који у миту о Аргонаутима својом песмом даје такт веслачима лађе Арго. За разлику од митског Орфеја, Халиловићев Мухарем предмет је подсмеха свих Паљеваца који сањају да се обогате захваљујући вуни. Мухарем представља пародирану фигуру несхваћеног уметника, па му на пример због свирања на мајчиној сахрани стриц наноси тешку повреду: „Naljutio se brat Muharemovog oca zbog svirke po smrti, a ni slutio nije da je Muharem svirao o smrti“ (Halilović 26). Орфејева песма која је толико пленила да је дрвеће прилазило да га заштити од сунца, а све животиње се сакупљале крај његових ногу (Срејовић, Цермановић-Кузмановић, 310), аналогна је Мухаремовој свирци због које би „i jasika umirivala lišće“, а „trosisa koza bi prestajala da brsti“ (Halilović 27). Иначе, коза и кокош, верни Мухаремови пратиоци до саме смрти и након ње, својеврсни су пародирани епски атрибути јунака. Изузетност козе којој ни опасни смук не покушава да науди, додатно је наглашена њеном улогом спаситеља Мухарема од сигурне погибије при скоку у вуну. Преокрет у доживљају Мухаремовог лика означава моменат када постаје наглашено потентан – од деликатног уметника јунак прераста у карикатуралну фигуру. Гротескно приказивање тела заснива се на хиперболизацији усмереној на „доњи део човековог тела, на сферу чула и нагона“ (Самарџија 2004, 61), а профанација као карневалска категорија спуштања, приземљења и непријатности повезана је са оплођујућим снагама тела (уп. Bahtin 117). Травестија митског певача, постигнута имитирањем стилског обрасца уз промену садржаја (Herman Sekulić 1989, 496), кулминира у слици крајње извитопереног система вредности једног друштва: прича о Мухаремовом пресељењу у женину кућу јер је његова срушена у пренаглашеном љубавном заносу постаје главни предмет дивљења у Паљеву, док је лепота Мухаремове свирке била углавном игнорисана од стране мештана.

Хиперболизована чулност основна је компонента изградње и лика Ајкуне, Мухаремове праунуке. Ајкуна је карикатура модела фаталне жене, распрострањеног мотива у књижевности. Пародија јунакиње муслиманске епике чије име и носи, сестре Муја и Халила Хрњице, уместо у *делију девојку* (Шмаус 96) израста у блудницу о којој се нашироко прича, чиме је постигнуто пародирање стварањем детронизованог двојника, „*zapravo isti svet okrenut naopačke*” (Bahtin 116). Јединим именованим женским ликом у роману аутор иронизује широко распрострањено веровање да име чини „један важан део човека” (Чајкановић 10). Нескладом између свечаног имена Ајке из епских песама, које Хусо Хусовић додељује Халиловићевој јунакињи, и њене потоње судбине пародира се сакралност обреда надевања имена као једног од обреда пријема којим се дете индивидуализује и прима у друштво (Ван Генеп 73).

Ипак, Ајкуна у складу са епским именом које јој је додељено бива опевана у песми заједно са своја два брата. Песма о неустрашивом партизану Муризу кога издају сестра Ајкуна и брат Муса пародија је чојства и јунаштва и врхунац Халиловићеве сатиричне жаоке усмерене на друштво, тј. на вредности и хероје које друштво велича. Лик Муриза јесте демитизовани нови идеал јунака, док је насупрот њему као издајник представљен Муса, у чијем лику нема карикатуралности будући да је једини преостали светли изданак лозе праоца Муриза. И у лику Мусине невесте, која својим чекањем на Мусин повратак са робије асоцира на Пенелопу која верно чека Одисејев повратак, изостаје пародичност. Обистињење пророчанства да „*prije će voda potopiti ovaj kraj nego što Musa dođe s robije*” (Halilović 169) значи дозом емпатије, а не комике.

Симболика животиња

Митолошки слој народних веровања која се односе на животињски свет има занимљиву улогу у „Епу о води”. Првобитни грех праоца Муриза на новооснованој територији јесте убијање јаребице, за коју се у појединим традицијама везује злослутна симболика (Гура 540). Пророчанство јаребице из Муризовог сна („*Zlo ti bilo i spaljeno ovo mjesto gdje si došao*” (Halilović 12)) испуњава се у виду пожара, због ког Муризова насеобина и добија назив Паљево, а као потврду да је пожар последица клетве, Муриз и на самрти угледа ову птицу. Као и у старозаветном предању, где је човек кажњен да због *источног греха* испашта до века (Јанковић 1995, 13), због прародитељског греха испаштају и Муризови потомци. Стога се и негативна симболика везана за птицу која је

бацила клетву спроводи и у наставку романа: Мухаремовог оца убија гром док лови јаребице (Halilović 26); старац са Црниша постаје махнит јер је појео јаребицу која је кљуцала крв потеклу из раскрварених образа жене свирача коме се не зна име (52, 85).

Још једна птица која Халиловићевим јунацима доноси велику несрећу јесте врана. Врана, као *нечиста* птица (Гура 396–405) отима смуково око свирачу без имена. Својом хтонском симболиком, врана не само да је злослутно најавила, већ је на неки начин и проузроковала несрећу – да није било вране, свирач не би ни открио *вуну* па не би било ни масовне погибије Паљеваца.

Змије у „Епу о води“ носиоци су и негативних и позитивних улога, будући да се услед специфичне природе митолошке логике у симболици змије спајају разнородне и опречне карактеристике (208). Смук Паљевцима краде млеко, што је налик на распрострањена веровања да „белоушка која живи у штали сиса млеко из кравиног вимена“ (59). Симболика камена као најчудотворнијег змијског атрибута и змија као чувара блага закопаног у земљу (239, 242) спаја се у слици змија на Шуги које чувају ћуп са златом. Често се змије или делови њиховог тела користе у различитим магијским радњама (244), а Заимовој жени су за њене сихире омиљени *материјал* управо змијски свлакови. Насупрот хтонској симболици змија и њиховом коришћењу у црномагијским обредима, налази се *змија из буше* која Мухарему и његовој супрузи обезбеђује потомство, будући да су разни магијски обреди са змијом повезани са фалусном симболиком, са циљем обезбеђивања зачећа (209). Пародија читавог низа веровања која се односе на опасност по човека од змијског уједа (262) остварује се у ситуацији када змија страда зато што је ујела Ајкуну, чиме је на комичан начин Ајкунина *грешност* екстремно наглашена.

Рибе могу симболизовати везу са душама умрлих који се налазе на оном свету (564). Хтонска симболика која одређује припадност рибе оностраном свету (566) у „Епу о води“ иронизована је и симболизује саме Паљевце: ћудљива риба у вештачком језеру које је потопило Паљево некад неће да загрисе мамац данима, а некад је опет улов загарантован, те „svi kažu da su ovdje ribe lude kao i Paljevci što su ljudi bili“ (Halilović 180).

Обреди, обичаји и веровања у „Епу о води“ – преобликовање мотива из усмене традиције

Реконструисањем мотива из фолклора и њиховим пародирањем, Халиловић се поиграва са грађом узетом из

традиције што резултира специфичним посматрањем прошлости из угла савремености.

Магија и систем ритуала заузима посебно место у „Епу о води“. Својим сихирима Заимова жена ствара дистинкцију између *окуженог* и оног што припада световној области, те се објекти њених црномагијских радњи, будући у профаном стању, не могу некажњено приближити окуженом предмету (Elijade 2011, 36). У складу са веровањем да река може однети у смрт све што јој се повери, јер се „онај свет, по веровањима врло многих народа налази *с ону страну мора*“ (Чајкановић 228), Заимова жена изводи обред бацања јајета у реку Точку како би симболично река однела тек рођену децу Аљове и Орлове жене *на онај свет*. Није случајно што у обреду користи баш јаје, јер је у својој симболичкој функцији јаје повезано „*с поновним рођењем, које се понавља saglasno одређеним космогонијским obrascima*“ (Elijade 2011, 482). Пошто је у питању обред црне магије, позитивна функција јајета претворена је у њен контраст – симболика рађања преиначена је у смрт новорођенчади. Такође, Заимова жена прави сихире на пун месец (Halilović 124), чиме злоупотребљава моћ обреда космичких прелаза везаних за фазе месеца (Ван Генеп 8), користећи потенцијал тога „*da su rituali u ljudskom životu neka vrsta hotimičnog pokušaja (otud magijski elementi u njima) da se ponovo osvoji izgubljena veza sa prirodnim ciklusom*“ (Fraj 25). Нека врста обреда прелаза везаног за магију била би и иницијација врачева у „Епу о води“: кроз роман се напоредо са Муризовом лозом развија и лоза Чара, који свој дар предаје потомцима, генерички именованим, тзв. Чаровцима.

Живот Халиловићевог Паљева у својој микроструктури презентује универзални образац цикличности рађања и умирања. Обред одвајања којим се трудница издваја из целине друштва и из свог окружења (Ван Генеп 49) препознаје се у обичају Паљеваца да мушкарци не смеју чути врисак жене на порођају (Halilović 122), јер систем порођајних табуа представља, у ствари, систем изолације (Bandić 132). Систем табуа под којим подразумевамо традицијом устаљене обреде санкционисања понашања људи на основу њиховог замишљеног односа према свету оностраног и натприродног (71) препознаје се и у односу Халиловићевих јунака према загробном животу. Коса Паљеваца која комично наизменично седи и црни при укопавању покојника симболизује човеков усађени страх од гробља као места на коме се прожимају два иначе раздвојена нивоа егзистенције: профани свет живих и сакрални свет мртвих (80). Инспирацију за куцкање на гробљу које Паљевце плаши аутор највероватније црпи из веровања да је

гробље домаћи, приватан култни акт и да су из њега туђинци искључени (Чајкановић 193). Доселивши се на место где је некад живела нека друга цивилизација о којој сведоче плочасти стећци на Фирњаку, праотац Муриз узнемирава душе предака којима присуство туђина није угодно (190). Куцкање зато престаје када Паљевци упокојавају човека који припада старом народу (Halilović 96, 100) – тим чином душе предака проналазе нарушени мир. У свету Халиловићевог романа важи и обичај везан за период жалости након смрти, који је „за живе једно прелазно стање у које они ступају обредима одвајања и из којег излазе обредима поновног пријема у друштвену заједницу“ (Ван Генеп 169): изрод, по коме град Изрод добија назив, крши овај табу, док га Санид поштује чекајући педесет два дана после мајчине смрти не би ли се оженио (Halilović 55, 143).

У Халиловићевом роману уочљиве су традиционалне разлике између полова где је мушкарац доминантан, а жена подређена (нпр. свирач коме се не зна име физички злоставља супругу), а каткад бивају и предмет ироничног поигравања (док Мухарем свира, његова жена руководи домаћинством). На овај начин аутор наглашава архаичну свест света који креира у односу на савремено друштво у коме се тежи да се ове разлике сведу на минимум. Подређен положај жене у друштву наглашава и то што су све, изузев Ајкуне, неименоване, насупрот мушкарцима као главним представницима Муризове лозе. Раздвајање полова има важну улогу и у магијским радњама, с тим што су овде улоге обрнуте, јер у највећем броју случајева страдају припадници мушког пола – „zamišlja se, očigledno, da je žena opasna, muškarac u opasnosti, da je ona moćna a on nemoćan“ (Bandić 167). Међутим, ова надмоћ жена важи само у сфери оностраног. Инверзија улога могућа на *оној* страни учвршћује постојаност превласти мушкараца у *реалном* свету као опозитном магијском, те је имплицитна порука та да женама треба дозволити да преузму власт, али не на овом свету (171).

У „Епу о води“ пажња се придаје граничним местима и ситуацијама, који су међа између оностраног и оностраног света. Тако Паљевци бивају константно од поколења до поколења пресретани на путу од Паљева до Чаровине од стране становника бизарног места Кониче. У митолошком смислу друм представља погранично место јер се простор који је човек освојио износи и укључује у туђи простор (Гура 44), с тим што у Халиловићевом роману очекивана језа уступа место комичним ефектима које изазива подругивање народа пресретнутим и опљачканим Паљевцима. Погранично место представља и праг, чије сакрално

својство Паљевци поштују обичајем да се преко њега нерадо враћају када негде крену (Halilović 152). Праг је место где се сусрећу свет профаног и сакралног и где се одвија прелаз између њих (Елијаде 2004, 22), па стога Муризова жена сихиром који скрива под кућним прагом (Halilović 156) преображава простор унутар куће у *онечишћено* место којим суверено влада. Као својеврсни погранични простор између свесног и несвесног, и снови у роману имају истакнуто место. Снови јунака антиципирају збивања у симболички заоденутом облику (сан Муризове жене о седам снопова жита који се просипају са стене предсказује трагедију скакања са Црниша седам поколења касније; Муризов сан о Елеску који му откида комад меса најављује то да ће Елесков потомак, Куртан Елесковић, наудити Муризовим потомцима итд.). Чест поступак је и напоредно сањање снова, као на пример сан свих Паљеваца да су богати или да проналазе злато, као алузија на некакво проклетство недостатка, недовољности и похлепе које има упориште у колективно несвесном.

Исти сан снили су и Сабит и његова жена: да им је неки човек у зеленим хаљинама отео дете из колевке, након чега је дете и на јави одиста нестало. *Човек у зеленим хаљинама* представља је нечисте силе каква постоји у народу, сусрет са демонским бићем сугерише се управо зеленом бојом (Детелић, Делић (ур.), 69). Насупрот представи ђавола, у свету дела постоји и супротна сила – такозвани Добри за кога се верује да га сваки човек види три пута у животу. Паљевци претпостављају да сваки незнани путник може бити Добри и настоје да га што боље угосте, јер се по старим веровањима посетиоци *са оног света* најчешће јављају у облику просјака и путника, те је обичај налагао да се просјацима и путницима мора нешто уделити и указати гостопримство. На тај начин био би склопљен савез између домаћина и госта, односно између овог и оног света. Сатрpezништво је такође и обред пријема, материјалног савеза кога ми називамо „светом тајном причести“ (Ван Генеп, 35).

Акватичка апокалипса

Есхатолошка визија створеног света у завршници „Епа о води“ у виду је акватичке апокалипсе, слике која у свести човечанства живи миленијумима уназад, од „Епа о Гилгамешу“, преко Атлантиде, до библијског потопа па све до савременог доба. Нортроп Фрај истиче да „lokalna poplava može slučajno da začne narodno predanje, ali poređenje priča o potopu će brzo pokazati da takve priče postaju primeri mita o propasti“ (Fraј 25).

Као и кажњавање огњем, и потоп је нужна етапа прочишћења (Детелић, Делић (ур.), 81). Муризово земљиште најпре је пожаром прочишћено, након чега је настало Паљево, а вода која га на крају потапа наново прочишћава и оставља заблуду о магли и вуни у дубинама језера. Човек је ту само привремени становник, његов удес је трагичан из једне уже перспективе, док се шире гледано природа рађа и обнавља, сведочећи својом снагом регенерације да је једноставно постојање изнад сваког привременог збивања.

Халиловићево Паљево, попут Маркесовог Маконда, бива осуђено на потпуни нестанак. Рапидна морална дегенерација Муризове лозе почиње од Захитове женидбе немом и слабоумном женом из туђине, незнаног порекла. Из таквог брака рађа се Заим, први Паљевац који наплаћује табуте и најближим сродницима и који се жени сихирбазицом. Крајње морбидан пар, где Заимова жена својим сихирима проузрокује смрт а Заим затим начини табут, оличење је кулминирајуће деградације свих врлина. Услед црне магије Заимове жене читав даљи пород постаје крајње проблематичан. Занимљиво је да се и Чарова лоза у истом поколењу видно квари – Чаровац, код кога иде Аљо како би се ослободио магијског деловања Заимове жене, и сам сачињава сихире (Halilović 117). Стога се напоследку намножени *грехови* јунака романа симболично растварају у води, нестајући у прочишћујућем потопу.

Потоп на крају романа је својеврсна казна државе која је себи доделила такву божанску улогу, у чему се препознаје сатира модерног друштва које смело и дрско управља људским судбинама, преузимајући на себе улогу оне *више силе* која одлучује о оправданости потопа зарад заступања наизглед општих, а заправо сопствених интереса. Међутим, на метанаративном нивоу то је и казна самог аутора као Творца своје личне космогоније. Прича, „као *glavni tok*“ (180), толико је у својој непоузданости и необузданости набујала да је и саму себе потопила. Прелудијум измештен на крај романа с једне стране доводи у питање вредност читаве приче, јер њен аутор „*samo uzalud goni maglu*“ (183), док с друге стране настањује наду у неки нови почетак, нови поредак, чији настанак, истина, још увек није ни у најави, али који постоји као логични наставак цикличног схватања космоса и историје по коме светска катастрофа означава крај једног раздобља и почетак новог, у којем ће деловати „нови људи“ (Елијаде 2011, 254). И епилог романа, смештен на његовом почетку с једне стране тврди да прича можда ником и не треба, али је потребна самом аутору, чиме се иронизује постструктуралистички став да аутор није личност у психолошком

смислу и да дело наставља да живи и после аутора захваљујући читаоцима. Но исказ да „kad nastane priča, ko da je uništi“ (Halilović 11) казује нам управо супротно – упркос акватичкој апокалипси света који је наратизовао, сам наратив је неуништив, чиме се „Еп о води“ ипак суштински јавља као једна маестрална апологија приче и причања.

Роман саткан од необичне мешавине реализма, фантастике, мита, комедије и историје, иако преобликује познате фолклорне елементе нашег поднебља, надраста локално говорећи о општим манифестацијама људског понашања. Указивањем на удео друштвено-историјског контекста у овом делу постмодернистичке прозе, увидели смо лепоту излишности потпуног историјског локализовања и поистовећивања са књижевним светом, која пружа овом роману могућност трајања и добијања одговарајућег места у књижевној историји и критици које свакако заслужује. Кроз тумачење односа ауторског приповедања и усменог казивања, симболику животиња, присуство обреда, обичаја и уопште узев мотива из усмене традиције, могли смо се уверити у значај народне књижевности за обликовање света Халиловићевог романа. Истовремено, пародирање традиције остварено је доследно и континуирано низом поступака – пародијом жанра, мита, јунака. Деконструкција конструисаног јавља се као типично митолошко финале у виду есхатона, те смо напоследку сведочили апокалипси света грађеног од универзалних мотива преточених у особену постмодернистичку фантастичку прозу са наглашеним пародијским односом према миту и фолклорном наслеђу.

Литература

- Ван Генеп, Арнолд. *Обреди прелаза*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.
- Гура, Александар. *Симболика животиња у словенској народној традицији*. Београд: Бримо; Логос; Александрија, 2005.
- Детелић, Мирјана и Лидија Делић (ур.). *Aquatica: књижевност, култура*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2013.
- Јанковић, Владета. *Митови и легенде*. Београд: Српска књижевна задруга, 1995.
- Самарџија, Снежана. *Облици усмене прозе*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Самарџија, Снежана. *Пародија у усменој књижевности*. Београд: Народна књига-Алфа, 2004.

- Самарџија, Снежана. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига-Алфа, 2007.
- Срејовић, Драгослав и Александрина Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*. Београд: Српска књижевна задруга, 1987.
- Чажановић, Веселин. *О магији и религији*. Београд: Просвета, 1985.
- Шмаус, Алојз. *Студије о јужнословенској народној епици*. Београд: Завод за уџбенике: Вукова задужбина; Нови Сад: Матица српска, 2011.
- Bahtin, Mihail Mihailovič. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zeptr Book World, 2000.
- Bandić, Dušan. *Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2008.
- Fraj, Nortrop. „Arhetipovi književnosti“. *Polja*. 21. 208/209 (1976): 24–27.
- Elijade, Mirča. *Rasprava o istoriji religija*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2011.
- Elijade, Mirča. *Sveto i profano*. Beograd: Alnari; Lačarak: Tabernakl, 2004.
- Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi, 1996.
- Halilović, Enes. *Ep o vodi: mitološki vodič do potopa i nakon njega*. Beograd: Albatros Plus, 2012.
- Herman Sekulić, Maja. „Mit i struktura“. *Polja*. 36. 388/389 (1991): 228–229.
- Herman Sekulić, Maja. „Modernistička parodija“. *Polja*. 35. 370 (1989): 495–496.
- Meletinski, Jeleazar Mojsejevič. *Poetika mita*. Beograd: Nolit, 1983.
- Todorov, Cvetan. *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad, 1987.

A PARODY OF MYTHICAL AND FOLKLORE IN THE NOVEL "THE EPIC OF WATER" BY ENES HALILOVIĆ

The paper deals with the parodic procedure in the novel "The Epic of Water" by Enes Halilović. Considering the significant share of mythical and folklore, the nature of these silts in the work was illuminated and the parodic relationship to tradition was observed. In addition to the above-mentioned elements, the share of the historical can also be seen as significant, which was observed through the prism of the postmodernist text, which results in a specific relationship with the past.

The socio-historical context, the system of social and moral values and the influence of the social component, appears as a basis for parodic and satirical effects, but with the final aim of raising it to the level of the universal. Part of the historical elements appear as an inseparable creative element of the parody complex in "The Epic of Water", because it is a particular event from modern history (the emigration of the population and the submergence of fertile land due to the construction of the artificial Lake Gazivode, which Halilović clearly mentions as one of the localities in the index of terms at the end of the book) that is the undisguised inspiration for the creation of the mythological guide to the flood and after it, as the author himself defines his narrative in the subtitle. However, Halilović's historicism is seen in the work as specific, because in his critical consideration of the value of the past, he elevates the local to the level

of the universal. The author's attitude that history is subordinate to fiction can be interpreted as a view of history characteristic of postmodernist art, where history figures as a kind of intertext. The postmodernist attitude towards tradition, interpreted on the basis of the material the author takes from folklore and myth, is reflected in an ambivalent attitude towards tradition, where its conventions are established only to be destabilized in a parodic way.

By analyzing the storytelling technique, we see the essential procedures for creating the world of literary work. Metanarrativity, as a characteristic of postmodern metafiction, finds its place in Halilović's novel. Self-referential comments that devalue both the author of the narrative and the narrative itself have also been recognized as a postmodernist narrative strategy with parodic outcomes. Parody is subject to formulaic technique, as well as the narrative style of the folk storyteller, who speaks from the position of someone who is only transmitting an oral tradition, the veracity of which is indisputable.

Normativity as an object of parody is additionally emphasized by alluding to, Milman Perry and Albert Lord, real figures who conducted the research in the area of Sandzak and established the theory of formulas. The presence of narrative procedures characteristic of Muslim epics has also been noticed, from the appearance of Muslim singers, Avdo Međedović and Hus Husović, through the appearance of messengers as one of the favorite mediating figures in Krajina epics, to the subsequent clarification of the interrupted plot lines recorded in Muslim epics, which resembles the technique of crime stories.

The intertwining of genres serves as an interesting terrain for the implementation of the parody procedure. Starting with the title itself, the reader's expectations are betrayed, because instead of the expected epic, we have a novel in front of us, while the relationship that is established in the reader's mind towards the heroes' points to an ironic genre. Admixtures of the drama genre were also noticed in the form of the prologue sequences that announce each chapter of the novel, as well as the ironic encyclopedic character at the end of the work in the form of so-called completely unnecessary appendices. The serious style of the etiological lore is also subject to parodic imitation, which aims to cause solemn chills, while in the parodied version it causes humorous effects. The presence of microstructures which are aphoristic and proverbial in character that are incorporated into the work is also ironically intoned. In the process of tripling, elements of the fairy tale genre were noticed. The intertwining of the genres of novels, epics, myths, encyclopedias, legends, proverbs, and fairy tales makes the reader constantly wonder about the genre fluidity of "The Epic of Water".

The essay deciphers the mythical layer of the work and the methods of parodying the myth. At the base of the "The Epic of Water" is a parodied myth about the Argonauts, the Greek heroes who, having overcome all the challenges of sailing on the ship *Argo*, successfully reached Colchis and obtained the Golden Fleece. The wool that the heroes of Halilović's novel desperately want to get their hands on is also seen through folklore, as culturally impure. The heroes of the novel are associated with their mythical counterparts, in which parodic effects are recognized as a source of comedy based on the

contrast of the originals with their imitations. Orpheus is recognized in the image of the player Muharem, who in the myth of the Argonauts keeps time for the rowers of the ship Argo with his song. The parodic transformations of the mythical template in the form of the figure of the misunderstood artist, as well as the grotesque portrayal and dethronement of the hero in connection with the fertilizing power of the body, are pointed out. The character of Aykuna is also seen in a parodic key and linked to Ayka, the heroine of the Muslim epic, in the image of the contrast between the Delia girl as the original and the harlot as a parodic recasting. In the character of Ajkuna's brother Musa, the hero is recognized as a person who lacks a caricature representation, since he is the only remaining bright offshoot of the lineage of the forefather Muriz.

The mythological layer of folk beliefs related to the animal world plays an interesting role in the novel. In this context, the symbolism of the partridge is interpreted as a bird that in some traditions is associated with ominous symbolism. The partridge's prophecy from the hero Muriz's dream is fulfilled in the form of a fire, which is why Muriz's settlement gets the name Paljevo. The original sin of Muriz's forefather was killing a partridge in the newly established territory, and it is concluded that Muriz's descendants also suffer because of the original sin, just as in the Old Testament tradition, man is punished for his original sin to suffer forever. The symbolism of the crow is further interpreted as that of an unclean bird which, as such, brings great misfortune to the heroes of the novel. With its chthonic symbolism, the crow not only heralded the ominous, but also caused an accident in a way - if it weren't for the crow, the piper wouldn't have discovered the wool, and so the mass death of the people of Paljeva would not have occurred.. The symbolism of snakes is observed both in negative and positive terms, in accordance with the already known dual nature of its mythological symbolism: the rascal that steals milk from Paljevci is similar to the widespread beliefs about the white wolf that lives in a barn and sucks milk from a cow's udder; snakes are seen as integral parts of black magic rituals; and it is the snake that provides progeny to the heroes, in accordance with the magical snake rites associated with phallus symbolism, with the aim of ensuring conception. A parody of the belief about the danger of snakebite also appears, related to the death of the snake biting the sinful Aykuna. The chthonic symbolism of fish is recognized as corresponding to the nature of the people of Paljeva, and it is ironically intoned, in the form of the moodiness of the fish from the artificial lake, which is reciprocal to the nature of the people of Paljeva themselves. The paper interprets the reshaping of these motifs from oral tradition - by reconstructing motifs from folklore and parodying them, Halilović plays with material taken from the tradition, which results in a specific observation of the past from the perspective of modernity. The presence of magic and ritual systems is of great importance in the construction of the sacred work. The black magic activity of Zaim's wife appears interesting for interpretation, such as, for example, the ritual of throwing an egg into the river, which is in accordance with the belief that the river can take to death everything entrusted to it, while the egg is symbolically connected with rebirth, which is, therefore, transformed here into its opposite, death. Moreover, the heroine's

rituals performed under a full moon carry with them a connection with natural cycles and rites of passage related to the phases of the moon. The initiation of the sorcerer in the novel was also seen as a kind of rite of passage related to magic, where along with Muriz's line, the line of Chara develops, who passes on his gift to his descendants. The cyclical nature of birth and death is also represented through ritual symbolism: the system of childbirth taboos as a rite of separation, where the men from Paljevo are not allowed to hear the screams of women in childbirth; or the system of taboos related to the afterlife, recognized in the novel's hero's relationship with the afterlife. The motive of knocking at the cemetery to announce your arrival appears to be connected with the belief that the souls of ancestors are disturbed by the presence of strangers. In this case, it is the forefather Muriz with his offspring, moved to a place where another civilization once lived, which in the world of the novel is demonstrated by the tombstones. The custom related to the period of mourning after death is also added to the ritual complex with this theme, where in the novel we encounter the violation and observance of the taboo of fifty-two days required for the ritual of separating the soul of the deceased. Traditional differences between the sexes are noticeable in the novel, where women are powerful in the sphere of the otherworld, in the magical world. However, in the sphere of everyday life, this is not the case - there the archaic consciousness of the hero of the novel dominates, where the man is dominant and the woman is subservient (for example, a musician whose name is not known physically abuses his wife). This distribution of roles is also the subject of ironic play in the novel (while Muharem plays, his wife manages the household). The symbolism of the border crossings between the other world and this world is seen in the image of the interception of the inhabitants of Paljevo in the town of Koniče, because in the mythological sense the road represents a border place. However, in accordance with the general tone of the novel, the expected angst and otherworldliness give way to comic effects that cause people to mock the intercepted and robbed Paljevovs. Prague, as a liminal space where the sacred and the profane meet, also figures in the world of the works (the people of Palje are reluctant to return across the threshold when they go somewhere; Muriz's wife hides a magician under the doorstep). Dreams, as the boundary between the conscious and the unconscious, have a prominent place in the novel. They predict events in a symbolically dressed form, and a frequent procedure is to dream dreams alongside each other. The same dream is dreamed by Sabit and his wife, presenting the image of a man in green robes who we recognize as a representation of the impure force that exists in the people, with this meeting with a demonic being suggested precisely by the colour green. The presence of a force of the opposite orientation in the novel, the so-called Good, which can be any unknown traveler, is also clear, and the duty of every resident of Paljeva is to welcome him as best as possible. This act hides the motive of patience as a rite of reception and the old belief that visitors from the other world usually appear in the form of beggars and travelers, since the custom dictated that they must be given welcome and shown hospitality.

The ending of the novel is interpreted in the key of the eschatological vision of the created world, in the form of an aquatic apocalypse. Such an unraveling of narratives is seen as an example of the myth of doom, but also as a necessary stage of purification. Halilović's Paljevo is condemned to complete disappearance. The rapid moral degeneration of Muriz's lineage begins with Zahit's marriage to a mute and weak-minded foreign woman of unknown origin. From such a marriage is born Zaim, the first Paljevac who collects coffins for his closest relatives and who marries a woman who practices black magic, which leads to the culminating degradation of all virtues. It is interesting that in the same generation, Char's lineage visibly deteriorates - Charovac, whom Aljo goes to in order to free himself from the magical effects of Zaim's wife, himself performs black magic rituals. Therefore, in the end, the multiplied sins of the hero of the novel are symbolically dissolved by the water, disappearing in the purifying flood. In addition to the mythic layer that can be read at the end, a satirical moment related to modern society that boldly and brazenly manages human destinies, assuming the role of a higher power that decides on the justification of the flood for the sake of representing apparently general, but actually its own interests, is also pointed out. The motif of the flood was also analyzed at a metanarrative level, as a punishment from the author himself as the creator of his personal cosmogony, but at the same time with the hope of a new beginning, a new order, the emergence of which, in truth, is not even announced yet, but which exists as a logical continuation cyclical understanding of the cosmos and history, according to which the world catastrophe marks the end of one period and the beginning of a new one. In the claim that maybe no one needs the story, but that the author needs it, the irony of the post-structuralist position that the author is not a person in the psychological sense and that the work continues to live after the author, thanks to the readers is made clear. However, the statement from the novel that the story is indestructible ultimately reveals the exact opposite - despite the aquatic apocalypse of the world it narrates, the narrative itself is indestructible, which is why "The Epic of Water" still essentially appears as a masterful apology of both story and telling. This is exactly how we saw the apocalypse of a world built from universal motifs, translated into a special postmodernist fantastic prose with an emphasized parodic relationship to myth and folklore heritage.

Keywords: Halilović, parody, myth, folklore, postmodernist, ritual, custom