

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu  
Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju  
Odsjek za južnoslavenske jezike i književnosti  
Sveučilište u Zagrebu  
Ivana Lučića 3, 10 000 Zagreb

Etnološko-književna analiza svadbenih običaja  
u južnoslavenskom kontekstu

DIPLOMSKI RAD

Mentori

dr. sc. Goran Pavel Šantek, izv. prof.

dr. sc. Ivan Majić, viši asistent

Studentica

Janja Kovač

Zagreb, rujan 2014.

## Sadržaj

1. Uvod	2
2. Definiranje terminologije	3
2.1. Odabir građe – određenje južnoslavenskog konteksta	3
2.2. Usmena književnost	8
2.3. Običaj – definicija i metodologija proučavanja	10
3. Književna analiza	12
3.1. Poblje o usmenoj književnosti	12
3.2. Usmena i pisana književnost	22
3.3. Pojam interkulturalnosti – književnosti, pisaca, motiva	29
4. Etnološka analiza	36
4.1. Dva mita	37
4.2. Mit, obred, svadba	39
5. Svadba kao etnološki i društveni čin	41
5.1. Svadba kao predmet proučavanja etnologa i kulturnih antropologa	42
5.2. Svadba u šest dijelova	44
6. Analiza izdvojenih (interkulturnih) elemenata svadbe	53
6.1. Božanska braća	54
6.2. Koncept stranosti	57
6.3. Simbolična funkcija brojeva	64
7. Zaključak	71
Literatura i popis korištenih kratica	73

## 1. Uvod

U ovom diplomskom radu bavit ću se analizom svadbe i društveno-kulturnih običaja koji je prate. U analizi ću se koristiti teorijskim i metodološkim postavkama dviju humanističkih disciplina: etnologije i kulturne antropologije te znanosti o književnosti. Koncept rada temeljen je na pitanjima poput sljedećih: na koji je način svadba predstavljena u usmenoj književnosti? Mogu li se njeni pojedini elementi smatrati interkulturalnim? Koji su to? Pružaju li nam postojeće teorijske i metodološke postavke koje nam donosi suvremena humanistika potrebni znanstveni aparat za takva istraživanja? Koje nam sve mogućnosti proučavanja pruža korpus usmene književnosti?

Široko postavljena tema iz naslova u radu je ograničena prema nekoliko kriterija, pokazujući pritom problematična mjesta pri određivanju pojma usmena književnost, naziva polja proučavanja te metode i cilja istraživanja. Prema tim je postavkama rad podijeljen na šest poglavlja. U prvom poglavlju daje se uvod u osnovne postavke rada kao i pregled građe preostalih poglavlja.

Drugo poglavlje donosi (pokušaj) objašnjenja odabranog naslova s namjerom ograničavanja korpusa. Tako na geografskoj, jezičnoj i kulturnoj razini pokušavam odrediti poimanje termina južnoslavenski kontekst. Zatim se objašnjava pojam usmene književnosti i razlozi odabira baš tog termina za korištenje o ovom radu. Na kraju poglavlja govorim o običaju iz etnološke perspektive i mogućnostima komparativnog istraživanja običaja na južnoslavenskom području.

U trećem poglavlju bavim se književnom analizom antologije *Kada se sunce ženilo* (u daljnjem tekstu *Antologiji*) Petra Gudelja koja je odabrana kao predmet analize. Poglavlje započinje pregledom proučavanja usmene književnosti kroz povijest. Dio je poglavlja posvećen odnosu pisane i usmene književnosti, a potom još jednom dinamičkoj instanci književnosti – interkulturalnosti na razini književnosti, pisaca, motiva te mogućnostima primjene ove metode na usmenu književnost.

Etnološka analiza zastupljena je u četvrtom poglavlju. Kao podlogu takvom čitanju *Antologije* donosim mit o kozmičkom sukobu Peruna i Velesa te mit o svetoj svadbi božanske djece Mare i Jurja. Nakon toga se okrećem uokviravanju korpusa proučavanja pojmovima mit i obred koji povezujem s temom ovog rada - svadbom.

Peto poglavlje govori o svadbi kao etnološkom i književnom činu. Prema radovima Zorice Vitez i Milovana Gavazzija o svadbi (temeljenima na etnografskim istraživanjima na

južnoslavenskom području) donosim usporedbu njihovih rezultata s korpusom pjesama zastupljenima u *Antologiji*. Društvene implikacije koje kodificira svadba samo su naznačene jer su preopširne za detaljnije istraživanje u ovom radu.

Šesto poglavlje donosi analizu tri motiva. Prvi među njima su božanska braća, odnosno glavnih aktera mitskog kao i svakog realnog vjenčanja. Koncept stranosti je drugi analizirani motiv. Stranost se sagledava kao mnogostruka i višeznačna te indikativna u nekim područjima koja svakako vrijedi dalje istraživati. Posljednji motiv proučavanje je simbolično značenje brojeva, točnije brojeva jedan, dva, tri, devet i deset u kombinaciji 2+1 te 9+1.

Završno poglavlje predstavlja sažetak iznesene građe, zaključke koji proizlaze iz nje te postulira metodološka i teorijska pitanja koja su samo naznačena, a zaslužuju dodatna buduća interdisciplinarna istraživanja kako bi se na njih odgovorilo. Po završnom poglavlju slijedi popis korištene literature te objašnjenje kratica koje su preuzete iz *Antologije* kako bih zainteresiranima omogućila uvid u originalni zapis.

## **2. Definiranje terminologije**

### **2.1. Odabir građe – određenje južnoslavenskog konteksta**

Prema shvaćanju američkog folklorista Alana Dundesa, usmena književnost obuhvaća sve verbalne proizvode čovječanstva, bilo da su oni zapisani ili (još uvijek) ne (usp. Dundes 1980). Naizgled zadovoljavajuća i sveobuhvatna definicija u sebi krije veliki nedostatak: tako zamišljen korpus usmene književnosti preobilan je da bi ga bilo koji istraživač uspio sagledati i proučiti u cjelini. Zbog toga je pred svakim istraživačem zadatak odrediti (provizorne) okvire kojima će taj korpus ograničiti. Isti je zadatak i preda mnom. U ovom će radu biti analiziran dio korpusa usmene lirske književnosti sakupljene na južnoslavenskom području, u što ubrajam područje (od zapada prema jugu) Slovenije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Srbije, Crne Gore, Makedonije i Bugarske. Opravdanje upravo takvom geografskom ograničenju nalazim prije svega u nepostojanju (ili relativno prohodne) jezične barijere koja bi mogla spriječiti širenje jednog (usmeno)književnog djela na šire područje iz područja u kojoj je djelo nastalo. Područje današnje Bosne i Hercegovine, Crne Gore, Hrvatske i Srbije djeluje još povezanije po jezičnom kriteriju jer su njihovi standardni jezici temeljeni na štokavskom narječju. S tim na umu, zagrebački slavist Zvonko Kovač to područje naziva centralnim južnoslavenskim područjem razdvajajući ga na taj način od pretežno kajkavskog

govornog područja Slovenije (kao i dijelova Hrvatske) te govora Bugarske i Makedonije koji su sličniji međusobno, nego jezicima temeljenima na štokavskom dijalektu. Potvrdu takvom ograničenju daje i Dyoniz Đurišin nazivajući bliske književnosti međuknjiževnim zajednicama. Kako bi se neko područje proglasilo međuknjiževnom zajednicom mora zadovoljavati nekoliko kriterija, poput etničkih, jezičnih, geografskih, administrativnih, idejnopoličkih, kriterij razvojne diferencijacije i konfesionalni aspekt (Kovač 2011:147-148). Sve te aspekte južnoslavensko područje zadovoljava, u nekim slučajevima toliko da dolazi do rasprave radi li se o, na primjer, jednom ili dva jezika.

Uzevši narječje za jezični kriterij, zaobiđeno je goruće jezično pitanje na ovim prostorima: u kakvom su odnosu ti jezici te jesu li oni jedan jezik ili dva (hrvatski/srpski) ili četiri (bosanski/crnogorski/hrvatski/srpski)? Smatram da u slučaju usmene književnosti nije potrebno ulaziti u to pitanje kao ni tražiti odgovor na njega jer je teško primijeniti današnje forme standardnih jezika kao i geografskih kontura na vrijeme od srednjeg vijeka do 1990-ih, odnosno početka formiranja izgleda današnjih suverenih republika i službenih jezika na južnoslavenskom području. U suprotnom bismo se doveli u situaciju kada bismo, na primjer, područje štokavsko govoreće Slavonije koje je danas u Hrvatskoj morali sagledavati kao područje koje je veliki dio vremena od srednjeg vijeka naovamo bilo samostalno u odnosu na Hrvatsku. Nasuprot tome, područje Hercegovine u istom vremenskom periodu bilo dio Hrvatske, dok je danas u sastavu Bosne i Hercegovine.

Na jednak je način zamršeno i pitanje jezika: ono što se danas naziva hrvatskim jezikom u prošlosti je nazivano i ilirskim jezikom s većim naglaskom na kajkavskom narječju. Zbog svih nabrojanih logičkih prijevora, sadašnje geografske i jezične kriterije ne smatram važnima za proučavanje usmene književnosti današnjeg geografsko i jezično definiranog južnoslavenskog područja. Za funkcioniranje usmene književnosti i njeno moguće širenje jezik je samo jedan od kriterija koji moraju biti zadovoljeni. Važnijima od jezičnog kriterija, nalazim kriterije zajedničkih kulturnih elemenata koji omogućuju prijem djela usmene književnosti i njihovo razumijevanje. Činjenica da su standardne verzije današnjeg bosanskog, crnogorskog, hrvatskog i srpskog jezika temeljene na (novo)štokavskom narječju omogućuje daljnje prenošenje novonastalih djela usmene književnosti što je najvidljivije na području usmene forme, kao što su vicevi, i danas.

Nakon geografskog ograničenja, i dalje nam na raspolaganju stoji nepregledna količina zapisa djela usmene provenijencije. Odabrali predmete analize problem je koji prati svaki znanstveni rad, posebno etnološki koji počiva na etnografskoj građi. Na problem odabira građe i interpretacije iste osvrnula se autorica izložbe *Mladenka u hrvatskim svadbenim tradicijama* Zorica Vitez u predgovoru kataloga koji je pratio izložbu:

„Poznate boljke etnografske građe kao što su to primjerice nedovoljna dokumentiranost starih zbirki i napose problem datiranja te slabosti etnografskog pisanja, odnosno sklonost uopćavanju i stvaranju idealnotipskih modela, zatim nedostatak opisa pojedinačnih slučajeva te zamke i ograničenja pisanja o „drugima“, otežavaju i znanstvenoistraživački rad i njegovu primjenu“ (Vitez 1996:5).

Iako predmet ovog teksta nisu odjeća i oglavlja mladenki, već usmena književnost, problemi s kojima se susrećem pri odabiru i interpretaciji građe su jednaki. U postavljaju izložbe Vitez se priklonila predstavljanju najljepših, a time i idealiziranih, primjeraka opreme za nevjeste po hrvatskim pokrajinama. Opravdanja za takav postupak nalazi prije svega u nedostatku druge etnografske građe jer ni građa ni zapisi o onim neidealnim primjerima svadbe (gotovo da) nisu zabilježeni. S istim se problemom susrećem u ovom radu. Gotovo sva zabilježena usmena djela (osim dramskih koja mogu imati humorističnu notu, no ona nisu predmet ove rasprave) tematiziraju događaje koji iskaču iz okvira uobičajenog. Iako je riječ o svadbi koja već sama po sebi predstavlja iskorak iz svakodnevice jedne zajednice kao događaj prožet ceremonijalnim i magijskim elementima, primjeri zabilježeni u usmenoj književnosti predstavljaju najistaknutije od svih njih. Iako se protiv toga zbog ograničene građe ne može, postojanje te dvije razine treba imati na umu kod mnogobrojnih slučajeva odstupanja od utvrđene strukture. Stoga će u ovom radu predmet analize biti korpus od 345 pjesama koje su objavljene u antologiji *Kada se sunce ženilo. Cvjetnjak usmenih lirskih pjesama* prema izboru Petra Gudelj, objavljene u nakladi Školske knjige 2012. godine. Sam naslov antologije Gudelj pobliže određuje dajući mu nadnacionalno određenje te svoj izbor naziva antologijom „usmenih pjesama bošnjačkih, crnogorskih, hrvatskih i srpskih“ (Bajramović 2012). Upravo zbog te nadnacionalne odrednice, ova *Antologija* predstavlja zahvalan korpus za komparativnu analizu nekog običaja, motiva i/ili lika u usmenoj književnosti južnoslavenskog područja. A na toj je pretpostavci zasnovan i ovaj rad.

Na ovom bih se mjestu htjela osvrnuti nešto detaljnije na koncept prema kojem je ustrojena *Antologija* oslanjajući se na podatke iz predgovora i pogovora koje potpisuje sam Gudelj. Posvetimo se prvo već prije spomenutom nadnacionalnom ključu. U deklarativno nadnacionalnom konceptu nalazim neke proturječnosti tome. Tako Gudelj piše da su sve usmene pjesme do kraja 18. stoljeća zapisane u Hrvatskoj ili su hrvatske. Petra Hektorovića i njegovo djelo *Ribanje i ribarsko prigovaranje* nastalo u 16. stoljeću navodi kao idealan primjer zapisivača usmenih pjesama te piše: „Budućim zapisivačima i skupljačima dao [Hektorović] primjer i odredio mjeru, koja nije preseguta ni dosegnuta“ (Gudelj 2012:456). U ponešto drugačijem tonu spominje 19. stoljeće koje naziva „stoljećem velikog sjaja“ zbog

pojave romantizam i nacionalnih preporoda. Djelovanje Vuka Karadžića smatra pozitivnim te piše da je „stvorio jezičnu riznicu za sve narode“, ne navodeći misli li na narode kod kojih je skupljao folklornu građu, Balkan ili čak Europu. Kao svojevrsno opravdanje za izdavanje antologije usmene lirike južnoslavenskog područja, Gudelj piše o njihovom „oslobađanju“ iz nacionalnih okvira:

„Zar i zapisane, nacionalno svrstane i uknjižene, jednom godišnje, ili jednom u sto godina, ne mogu izaći, izletjeti, isplivati iz nacionalnih rubrika i nacionalnih knjiga, pridružiti se starom jatu i biti samo pjesme, ptice, ribe?“ (Gudelj 2012:463).

U takvom je geografskom poimanju Gudelj ostao usamljen. Suprotnog je stava Stipe Botica koji u svojim djelima o usmenoj književnosti naglašava upravo nacionalni, hrvatski element koji smatra karakterističnim za djela usmene književnosti. Tako u *Lijepoj našoj baštini* piše o mitološkim slojevima hrvatske usmene književnosti i odjeljuje starosjedilački sloj od onog hrvatskog, došljačkog:

„Za moguću je hrvatsku mitologiju od osobite važnosti da sadrži one elemente koji se nalaze u hrvatskoj sredini i koji daju specificum croaticum i da se oni suprotstave mitološkim slojevima autohtonog stanovništva na današnjem prostoru Hrvata“ (Botica 1998:68).

Botica ne odvajaju starosjedilački i došljački sloj samo po pitanju entiteta, već i po vjeri. Naime, Botica govori o starosjediocima kao poganima dok su došljaci Hrvati kršćani što je također u velikoj mjeri obilježilo njihov identitet te, prema tome, i predajnu tradiciju. U daljnjoj razradi svoje teze hrvatski mitološki sloj izdvaja i iz slavenskog tvrdeći da „hrvatskoj mitologiji nedostaju čvrste i povezane cjeline kakve ima općeslavenski mitološki sustav (Botica 1998:69). *Specificum Croaticum* još je jednom naglašen u naslovu velebnog djela istog autora, u *Povijesti hrvatske usmene književnosti* iz 2013. godine. Iako je u samom naslovu naglašeno da se radi o *hrvatskoj* usmenoj književnosti, Botica donosi uvid u sve južnoslavenske usmene književnosti iako to nigdje eksplicitno ne spominje (usp. Botica 2012).

Kao dodatak raspravi o podjeli na nacionalne i nadnacionalne zbirke i antologije, predstaviti ću ponešto drugačije nastrojen doprinos njemačkog slavista Aloisa Schmausa koji je pokušao riješiti pitanje imenovanja i odjeljivanja pojedinih formi usmene književnosti. Umjesto po književnim (rodovskim) kriterijima, autor predlaže podjelu prema regionalnim karakteristikama. Tako je područje Bosne i Hercegovine, Hrvatske i Srbije podijelio na *specifično epske centralne krajeve* i *epski manje izrazite krajeve*. Među prve ubraja zbirke iz starijeg vremena i muslimanske pjesme. Razlike u tematskom rasponu između jednih i drugih ne smatra najvažnijim kriterijem razlikovanja, već naglašava njihove sličnosti. O njihovom

stilu govori:

„On je izričito narativan, izbjegava sažimanje, služi se formulama i tehnikom ponavljanja, vodi događaje postepeno, korak po korak i ujednačenom mirnoćom te ne dopušta sebi skokovitost ni žurbu prema svršetku“ (Schmaus 1971:59-61).

Tako sve lirsko-epske pjesme koje su prije bile svrstavane ili kao balade ili kao romance izjednačuje prema stilskim odrednicama. U *epski manje izrazite krajeve* autor ubraja periferna (seljačka) te osobito jadranska područja. Tu se primjećuje „sažimanje radnje, štednja riječi, vremensko zgušnjavanje te tehnika nagovještaja“. Takvi kompozicijski postupci omogućuju književnim djelima neposrednije, diskretnije, finije prenošenje sugestivne lirske vrijednosti djela. Uz ove dvije podjele, autor napominje da one nisu ekskluzivne te da uz njih postoje i prijelazna područja, a njegovu podjelu trebaju dokazati (ili opovrgnuti) analize opsežne građe usmenih djela u koju će biti uključena i djela iz bugarske i makedonske književnosti (Schmaus 1971:59-61). Ovakvom podjelom Schmaus nadilazi kako nacionalni tako i tradicionalni književno-žanrovski okvir. Zanimljivo je njegovo svrstavanje junačkih i ljubavnih (muslimanskih) pjesama u istu kategoriju, na temelju stilskih odrednica. Obje grupe pjesama u sebi nose epsku/lirsku napetost koja proizlazi iz dviju (suprotstavljenih) strana koje igraju glavnu ulogu u sižeima djela. U epskim su pjesmama to vojnici ili pojedinci (junaci) dok su u ljubavnim pjesmama to u prvom redu nevjesta i ženik, ali i njihove obitelji. Naravno, sukob u svadbi psihičke je naravi. Iznimku od toga predstavlja otmica prilikom koje može doći i do fizičkog nasilja. Taj sukob proizlazi iz latentnih razina svadbe, ponajprije iz odnosa prema nepoznatom, Drugom, koji predstavlja ženik i njegova obitelj.

Velik doprinos razumijevanja pojma nacionalno dala je hrvatska etnologinja Dunja Rihtman Auguštin. Ona u knjizi *Etnologija i etnomit* govori o pitanju nacionalne identifikacije. Tako prenosi riječi Eugena Pusića: «Nacionalna identifikacija nije stalno prisutna u svijesti ljudi, nego se pokazuje samo kraj odgovarajućeg izazova...». Rihtman Auguštin naglašava kako etnički identitet nije prirodan, nego se gradi postepeno kroz proces socijalizacije. Isto tako se mora i potvrđivati pronalazeći čvrste točke u tradiciji i etničkoj pripadnosti: „Sigurnost će naći u svojoj etničkoj grupi, među rođacima i prijateljima. Oni nemaju samo zajedničke vrednote nego uživaju međusobno povjerenje... Etnička grupa postaje proširenje samoga sebe“. U narodnoj kulturi pronalaze simbole nacionalnog identiteta. No, autorica takav identitet označuje kao lažan jer su građeni na folklornim simbolima predgrađanske seljačke kulture koja je odavno izgubila svoje uporište. Folklorni elementi danas funkcioniraju u nekom drugom okruženju od svog izvornog iz kojeg su izuzeti (Rihtman Auguštin 2001:139-141).



Ako se vratimo opet *Antologiji*, vidjet ćemo da su pjesme razvrstane u devet tematskih poglavlja. Prvo poglavlje naslova *Kakav junak gorom jezdi* govori o junacima i njihovim osobinama. U drugom poglavlju, *Poljem se vija Hajdar delija*, o pronalaženju poželjnog ženika ili nevjeste, a ista se tematika nastavlja i u trećem poglavlju *Sve jezdreno, sve zeleno*. Četvrto poglavlje donosi pjesme o prevrtljivosti djevojaka na što ukazuje i naslov *A ti divojko šegljiva*. Sljedeće poglavlje, *Dva se mladi vragovaše*, slično je prethodnome, te obrađuje ljubavne pokušaje dvoje zaljubljenih. U njemu se govori o curama koje su većinom nametljive i sklone nuđenju „junacima“, te takve situacije često završavaju smrću. Poglavlje naslova *Prstenci zvone na nova brda* govori o samoj ženidbi. U sedmom poglavlju, *Otkida se lađa od budimskog grada*, govori se o razdvojenost ljubavnika/supružnika, a u osmom, *Cvilu to mi cviljaše* o smrti, ropstvu i rastanku. Posljednje poglavlje naslovljeno je *Osu se nebo zvezdama* i tematizira svojevrsne pouke za život. Antologija je opremljena predgovorom, koji potpisuje Gudelj, i dvama pogovorima, jednim koji ponovno potpisuje Gudelj i jednim Radoslava Katičića (*Nekoliko redaka uz Cvjetnjak Petra Gudelja*). Nakon dva pogovora slijedi Rječnik manje poznatih riječi, Mjesta s kojih su pjesme preuzete te Abecedno kazalo pjesama. Bitno za napomenuti je da pjesme prati i izvor antologije ili zbirke u kojoj su objavljene. Takav sam sistem preuzela i sama. Sve citirane pjesme prati podatak o mjestu na kojem se nalaze u Gudeljevoj antologiji, ali i onom s kojeg ih je Gudelj preuzeo. Objašnjenje skraćenica korištenih u antologiji nalazi se kao dodatak literaturi na kraju teksta. Navođenje izvora smatram iznimno bitnim iz najmanje dva razloga; (1) mnoge se pjesme u antologija ponavljaju te je stoga važniji njihov izvor zapisivanja, a ne izvor objavljivanja i (2) pojedine su pjesme objavljene u zbirkama koje u svom nazivu imaju nacionalni element, a sakupljene na području koje mu ne pripada. Navođenjem izvora stječe se potreban kulturno-jezični kontekst koji uvelike olakšava interkulturnu analizu sličnosti i specifičnosti koju evocira zadani naslov ovog rada.

Raspored tema većim se dijelom poklapa s rekonstrukcijom slavenskog mitskog svjetonazora koji je predstavio hrvatski etnolog Vitomir Belaj u knjizi *Hod kroz godinu* (usp. Belaj 1998 [2007]). Može se reći da sve pjesme zapravo odišu ljubavnom tematikom. Najveći dio pjesama koje će biti analizirane u ovom radu nalazi se u šestom poglavlju koje nosi naslov *Prstenci zvone na nova brda*, a odnose se na kulturni fenomen sklapanja braka. Uz njih su u obzir uzete i one iz drugih poglavlja, a koje opisuju društveni kontekst koji prati svadbu u predsvadbenim i postsvadbenim običajima.

## 2.2. *Usmena književnost*

Ono što je predmet istraživanja ovog teksta nazivat ću usmenom književnošću kao što to predlaže Josip Kekez, a prihvaća većina folklorista, etnologa, književnih teoretičara kao hrvatski termin. No, to je samo jedno od mogućih imenovanja korpusa književnih djela koja su svoju prvu realizaciju doživjela usmenim, a ne pisanim medijem. Ono što Kekez naziva usmenom književnošću, u drugim se razdobljima pod drugačijim povijesno-kulturnim okolnostima nazivalo *narodnom, pučkom, tradicionalnom, seljačkom* ili *anonimnom* književnošću. Montaigne i Herder su upotrebljavali naziv *narodna poezija* (Volksliede), dok se u anglo-saksonskoj tradiciji udomaćio naziv *folklore* koji su preuzeli i proširili američki folkloristi, prije svega Alan Dundes (Kekez 1983:186-187).

Stipe Botica navodi tri naziva kao najčešća u upotrebi, narodna, folklorna i usmena književnost, ali uz njih često koristi i vlastiti termin Botica *literarizirana usmenost* kao prijevod engleskog pojma *oral literature* (Botica 2013). U nastavku ću ukratko prikazati prednosti i nedostatke sva tri termina. Termin narodna književnost svoj je vrhunac doživjela u razdoblju romantizma i njemačkog klasičnog idealizma. Narodna je književnost stajala u opreci s književnošću elita kao prirodna, idealizirana, neiskvarena za razliku od one elita. Botica upozorava na mogućnost krive interpretacije termina narodna književnost. Pridjev *narodna* upotrebljavao se kao staleška odrednica, kao opreka plemstvu, a ne u nacionalno-tvorbenom smislu. Upotreba termina narodna književnost za sobom je povlačila dvije problematične instance u razumijevanju usmene književnosti danas. Prva je kolektivno autorstvo koje se gotovo podrazumijevalo naznačivanjem *narodna* u imenu. Druga je ona o prelasku oblika i sižea iz elitnih slojeva u narodne te je prema tome moguća bila samo reprodukcija, a ne produkcija. S vremenom se termin narodna književnost odmaknuo od oba problematična mjesta (Botica 2013:39-41).

Naziv *folklor* prvi je upotrijebio William John Thoms polovicom 19. stoljeća prigovarajući časopisu *The Athenaeum* kako nepravilno upotrebljavaju naziv *narodne starine* ili *narodna književnost* za sve priloge koji se tiču tradicijske kulture. Thoms je smatra da je pravilniji naziv *folklore*, saksonska složenica koja označuje znanje naroda. I dalje termin folklor upada u zavrzlane oko autorstva i (re)produciranja, što je dodatno potvrdio članak *Folklor kao naročiti oblik usmenog stvaralaštva* Romana Jakobsona i Pjotra Bogatirjova iz 1929. godine. Dundes je koristeći taj naziv pod njim podrazumijevao sve vrste stvaralaštva; usmenu književnost, teatrologiju, muzikologiju, plesno i pjevačko stvaralaštvo. O popularnosti i funkcionalnosti termina danas svjedoči i ime krovne američke strukovne organizacije *American Folklore Society* kao i naziv časopisa koji izdaju *Journal of American*

*Folklore* (Botica 2013:41-43).

Posljednji termin koji navodi Botica, a i ja sama koristim u ovom radu, jest usmena književnost. On je ujedno i najmlađi te potječe iz 80-ih godina 19. stoljeća kada je Paul Sébillot na taj način označio način prijenosa samog djela. Na taj je način uvelike proširen korpus djela koja su prije bila shvaćana kao folklorna. Sada su i ona djela koja su postojala samo u pisanom obliku, a ne više usmenom također potpala u korpus usmene književnosti. Upotrebu tog termina učvrstila je Maja Bošković Stulli 1973. godine:

„Polazeći od kriterija usmene umjetničke komunikacije, držim da je termin usmena književnost adekvatan i prihvatljiv iz nekoliko aspekata:

- iz aspekta folklora usmena književnost je umjetnička komunikacija u verbalnome mediju promatrana na razini teksta i onog dijela tekstuere koji se odnose na stih ili rečenicu...
- iz aspekta književnosti usmena književnost je estetska (književna) obavijest proizašla iz prirodne (kontaktne) komunikacije – odvojena od životnog konteksta, ali svjedoči posredno o njemu.
- iz aspekta književnopovijesnog pojma „narodno pjesništvo“ usmena književnost se orijentira prema autentični snimljenim (zapisanim) oblicima tradicijskog usmenog književnog izražavanja (Bošković Stulli 1973:172-173, prema Botica 2013: 44).

Navodeći tri najvažnijih kriterija koja dokazuju funkcionalnost termina usmena književnost, Bošković Stulli mu je otvorila put ka najpoznatijem i najčešće upotrebljavanom terminu u hrvatskoj znanstvenoj terminologiji.

### **2.3 Običaj – definiranje i metodologija proučavanja**

Milovan Gavazzi podijelio je sve običaje u dvije skupine: životne i godišnje. Životni običaji su oni običaji koji prate (naj)važnije životne događaje poput rođenja, svadbe ili smrti. Godišnji običaji su oni običaji koji se izvode od početka do kraja jedne kalendarske godine u cikličnim ponavljanjima. Prema toj podjeli svadba potpada pod životne ili obiteljske običaje, no ima i elemenata godišnjih pošto se u njoj oponaša jedan dio života braća blizanci Mara i Juraj/Ive čiji se život pretočio u običaje kroz godinu (usp.Gavazzi 1991).

No, što je običaj? Ne postoji jedinstvena definicija običaja. Lozica piše da je običaj otklon od svakodnevnog ponašanja, da je to sveto vrijeme u odnosu na ono svjetovno kroz ostatak godine (Lozica 1990:96). Nevena Škrbić Alempijević pišući o pokladama ustanovljuje da je u vrijeme izvođenja nekog običaja dolazi do usvajanje drukčijih normi i vrijednosti nego u neobičajno vrijeme (Škrbić Alempijević 2008:12). Zanimljivo je uočiti da u *Antologiji* same svadbe ima najmanje. Uopće nije opisan sam dan svadbe ni u jednoj pjesmi, već samo radnje koje joj prethode ili slijede nakon nje, a tiču se društvenog života – preporuke za moralno

ponašanje djevojaka, pravilan odabir ženika, pretpostavljene osobine dobre udavače. Izvedbenog oblika svadbe zapravo nema. Takav naglasak na kontekstu svadbe samom činu vjenčanja daje još veći značaj, mistificira ga.

Belaj upozorava da su običaji zapravo rezidualni ostatak obreda i mita koji ga je pratio kao tekstualna podloga. Običaje prakticiraju ljudi ne znajući više koja je točno svrha ni pozadina tog običaja (Belaj 2007:17-38). Gavazzi je ukazao na ponavljanje nekih običaja gotovo, istovjetno ili u varijantama, na širem području započevši komparativni pristup proučavanju običaja na južnoslavenskom području. On upozorava da su razlike i sličnosti koje su zabilježene u tradicijskoj kulturi istočne, zapadne ili južne grane Slavena posljedica različitih procesa. U poglavlju *Sudbina značajnih kulturnih elemenata naslijeđene kulture južnih Slavena* na nekoliko primjera tradicijskog nasljeđa Slavena rekonstruiranih na osnovi arheoloških, jezičnih, etnografskih i povijesnih podataka prikazuje takve pokušaje. Patrijarhalnost je jedan od primjera sličnosti. Gavazzi smatra da se toliko dugo takav oblik društvenog (obiteljskog) uređenje zadržao još od praslavenske zajednice, a dalje očuvao jer:

„Tu nije ništa moglo, a zapravo ni pokušavalo pokolebati staru tradiciju – pače obrnuto: taj je režim u južnih Slavena mogao samo dobivati nove potkrepe i učvršćenje – jednom utjecajem načela rimskoga prava, koja zahvataju i same seljake, drugi put utjecajem osmansko-islamskoga društvenog i obiteljskog režima, sve izrazito patrijarhatskog značaja“ (Gavazzi 1991:114).

Uz taj paragraf, Gavazzi navodi bilješku u kojoj piše o suprotstavljenom mišljenju Evela Gasparinija koji smatra da je u nekom trenutku u praslavenskoj zajednici prevladavao matrijarhat. Gasparini to zaključuje na temelju važne uloge ujaka u svim obiteljskim odnosima, vraćanje mlade udovice u roditeljsku zadrugu s djecom, sklapanje i konzumiranje braka u mladenkinom, a ne mladoženjinom domu, uloga nevjestine majke, ujaka i brata na svadbi, učestala upotreba majčinog prezimena kod djece. Sam Gavazzi u toj bilješci piše za sve navedene elemente: „čemu svemu ima dosta potvrda u južnih Slavena, pače čini se više nego u ostalih“ (Gavazzi, 1991:114). Toj tvrdnji u prilog na prvi pogled ide i analizirani korpus iz *Antologije* u kojem se rijetko kad javlja otac, dok se majka javlja u velikom broju pjesama. No, ovdje je tome razlog veća uključenost majke u odgoj djece i pripremu svadbe. Tako u malobrojnim pjesmama u kojima se javlja otac, on uvijek ima glavnu riječ oko toga za koga će se udati kćer ili koga će ženiti sin. Vrlo bismo lako našli uporište za takvo razmatranje u analiziranom korpusu budući da samo manji broj pjesma spominje muškarce i njihovu ulogu u svadbi. No, izostanku muških likova vjerojatniji je drugi razlog. Svadba kao takva obuhvaća dvoje mladih u čijem odgoju najviše sudjeluju upravo žene. Također, ona se odvija u *kući*, u prostoru u kojem žene glavnu riječ vode. Uporište takvoj tvrdnji može se naći

kod Botice koji govori o podjeli na muško i žensko pričanje koje je uvjetovano podjelom poslova; u toj podjeli ženama pripada „svijet privatnog djelovanja“, a muškarcima „pretežit dio javnog djelovanja“ (Botica 2013:30).

Komparativno proučavanje običaja kao i pojedinih elemenata tradicijskog svjetonazora rezultiralo je Gavazzijevom podjelom južnoslavenskog područja na areale koji dijele ista svojstva. Areali se sastoje od jezgre koja je gotovo homogena te ruba koji je heterogen te dijeli neka zajednička svojstva sa susjednim arealima. Gavazzi je na karti nacrtao ukupno 12 areala za koji govori da su samo klasifikacijske naravi te da je stanje na terenu vrlo šaroliko (usp. Gavazzi 1978). Iako s velikom zadržkom prema takvim apstraktnim podjelama određenog geografskog područja, ovaj Gavazzijev poduhvat navodim kao preteču misli o istraživanju i promišljanju sličnosti i različitosti na južnoslavenskom području u etnologiji.

### **3. Književna analiza**

#### **3.1. Poblize o usmenoj književnosti**

Problemom definiranja naziva i sadržaja koji se krije iza sintagme usmena književnost bavili su se isprva teoretičari književnosti, a kasnije folkloristi, etnolozi i kulturni antropolozi. Namjera je ovog poglavlja prikazati problematična mjesta u takvim promišljanjima. U tome ću se najviše osloniti na poglavlje *Usmena književnost u Uvodu u književnost* (urednici Zdenko Škreb i Ante Stamać, 1983.) teoretičara književnosti Josipa Kekeza i knjigu *Povijest hrvatske usmene književnosti* Stipe Botice (2013) te rad etnologinje Maje Bošković Stulli *O usmenoj književnosti izvan izvornog konteksta* u izdanju iz 2010. godine objavljenom u *Folklorističkoj čitanci* (urednice Marijana Hameršak i Suzana Marjanić). Uvodeći pojam komparativnog i interkulturalnog proučavanja običaja i književnosti, oslonit ću se na rad *Baština hrvatskoga sela* (1991.) etnologa Milovana Gavazzija u segmentu komparativnog proučavanja običaja te Michaela Hoffmanna i rad *Interkulturalnost, stranost, različitost* (u prijevodu iz 2013. godine) u segmentu interkulturalne književnosti.

Usmenu književnost je, kao i svako drugo kulturno-književno područje, teško definirati. Josip Kekez daje sljedeću definiciju usmene književnosti: „Usmena je književnost najstariji i najdugotrajniji oblik umjetničkog stvaranja jezičnim medijem“ (Kekez 1983:175). Ova nadasve jednostavna, ali jezgrovita definicija temelji se na dva kriterija: (1) izdvajanju književnosti iz ostalih vrsta umjetnosti te (2) razlikovanju usmene i pisane književnosti. S

druge strane, u njoj ne govori o tome tko je stvara, kako i zašto, kako se prenosi, koja joj je funkcija. Vrijeme nastanka usmene književnosti (za koju se još upotrebljavao naziv narodna književnost) smješta u vrijeme razvijanja govora kod čovjeka te je time razlikuje od nacionalne književnosti koja se javlja tek s razvojem svijesti o nacionalnom identitetu (Kekez 1983:175-6). Rano isticanje razlike između usmene i nacionalne književnosti vjerojatno je posljedica dominantnog diskursa u kojem se usmena književnost uvijek stavlja u kontekst povijesti književnosti jedne suverene današnje države. Zbog toga se, na primjer., poema (H)asanaginica može danas naći u hrvatskoj, bosanskoj, srpskoj i crnogorskoj povijesti književnosti.

Zbog lakšeg snalaženja u korpusu usmene književnosti, on je podijeljen na mikro i makrostrukture. Služeći se takvom podjelom, teoretičari književnosti i folkloristi često su podcjenjivali one forme koje se uvrštavaju u mikrostrukture te su se one smatrale manje vrijednima od epske poezije. Takav stav proizlazi iz primjene taksonomske metode preuzete iz biologije u kojoj vrijedi pravilo da su jednostavniji oblici na nižem razvojnem stupnju no oni složeniji. Zbog toga su mnogi priređivači pojedine epske pjesme spajali u epopeje smatrajući kako su sve pjesme koje motivski čine logičnu cjelinu jednom i bile dio te cjeline, no ona se s vremenom i prenošenjem razbila (Kekez 1982:187-190). Vjerojatno najpoznatiji primjer takvog postupka predstavlja škotski ep *Ossian* kojeg je objavio James Macpherson tvrdeći da je zapisao građu koju je čuo od seljaka po škotskim visoravnima. Ubrzo se u to posumnjalo te je otkriveno da ep kao takav u cjelini ne postoji te da je Macpherson sam posložio pjesme u cjelinu nadodavši im još ponešto svoje vlastite poezije. Kekez se ne slaže s takvim taksonomskim pristupom te smatra da su mikrostrukture, npr. poslovice, jezične, a ne književne minijature. Takvu tvrdnju temelji na činjenici da je za razumijevanje jedne poslovice potrebno znanje jednako kao i za ep da slušač shvatiti njen značaj (Kekez 1982:190).

Uz odnos prema pisanoj književnosti, usmena književnost ulazi i u odnosu s poviješću. Zbog realnog postojanja nekih likova usmene književnosti, teoretičari su zaključili da su pjesme temeljene na povijesnim činjenicama, a ne fikciji. Već je Aristotel pisao o tome i držao da povijest opisuje ono što je bilo, a poezija ono što je moglo biti te je zbog toga istinitija od povijesti (Kekez 1983:197).

O problemu imenovanja i raznim pokušajima da se usmena građa definira nazivom i sadržajem već je bilo riječi. Osvrnimo se sad ukratko na pregled proučavanja usmene književnosti. Botica navodi kako već „drevno usmeno komuniciranje (*primary orality*)

posjeduje naznake literariziranog utemeljenog na sjećanju“ (Botica 2013:10). Iako usmena književnost postoji otkako se kod čovjeka razvio govor, kao značajniji predmet proučavanja javlja se od srednjeg vijeka nadalje. Možda razlog tome možemo tražiti u izumu tiskarskog stroja koji je popularizirao pisanu književnost i učinio je dostupnijom širim masama. U isto vrijeme kad je usmena književnost dobila „konkurenciju“ postala je i predmetom literarnih promišljanja. Kroz povijest su se smjenjivale paradigme i metodologija, a ovaj ćemo kratak pregled započeti konceptom koji nazivamo *medijevalnim*. Zastupnici tog pravca tvrdili su da je epska poezija nastala na srednjevjekovnim dvorovima. Stvarali su je profesionalni dvorski pjevači i zabavljačke družine. Pjesme koje su stvorili profesionalci, narod je preuzimao, modificirao i prenosio dalje. Kekez smatra da su dvorski pjevači zapravo u svojim djelima samo bilježili pothvate povijesnih likova koje su redovito glorificirali. Sličnih je postavki i teorija o *gesunkenes kulturgutes*, odnosno *potonulim kulturnim dobrima*, rasprostranjena na njemačkom kulturnom i govornom području. Najpoznatiji predstavnik te teorije Arnold Hauser smatrao je da kulturni elementi prelaze, odnosno tonu, sukladno srednjevjekovnom poimanju položaja pojedinih slojeva, od plemstva prema seljaštvu. Te elemente zatim seljaštvo prisvaja i reproducira, a ne producira. Na taj je način usmenoj književnosti zanjekana svaka originalnost. Hauser je tom analogijom kulturu podijelio na visoku (nenarodnu) te nisku (narodnu) (Kekez 1982:188-189; 200).

Za razliku od njemačkih folklorista, folkloristi okupljeni u tzv. *finskoj školi* izvor usmene književnosti tražili su na potpuno drugačiji način. Temeljni princip škole postavili su finski folkloristi Kaarle Krohne i njegov učenik Antti Aarne osmislivši geografsko-povijesnu metodu. U srži ove metode nalazi se komparativni pristup koji se primjenjuje na različite verzije jedne pripovijetke zabilježene u različitim geografskim područjima. Zagovornici finske škole većinom su se bavili dužim pripovjednim oblicima, no metoda se može primijeniti na bilo koji kraći oblik. Jednom kad se građa sakupi, ona se tematski sistematizira, inventarizira te katalogizira. U posljednjoj fazi građa se komparira s ciljem izrade tematskih i motivskih indeksa. U procesu komparacije pokušava se naći prvotni oblik ili arhetip sižea pripovijetke te se potom pokušava rekonstruirati njegov migracijski put prema dvije osnove: vertikalno (historijski) i horizontalno (geografski). Velika je prednost ove metode što se koristi komparativnim pristupom te priznaje postojanje različitih verzija jednog sižea nastalih pod utjecajem različitih kulturno-povijesno smjernica. No, metoda ima i velikih nedostataka. Prije svega, upitno je vrijeme potrebno za skupljanje i analizu građe gotovo neograničenog korpusa. Također je problematična postavka da su sve sličnosti posljedica isključivo migracija. Tako se zapostavlja kompozicijska obrada mitova, ono što je njime realizirano te princip

kreativnog potencijala svih ambijenata. Geografsko-povijesna metoda je monogenetska, što znači da smatra da postoji samo jedan izvor sižea, dok su sve druge verzije oblikovane i proširene migracijama. Za razliku od nje, poligentska metoda govori da različite verzije jedne pripovijetke mogu nastati neovisno jedna o drugoj, jer je gotovo nemoguće dokazati zajedničke vrelo kao i kontakte (Kekez 1982:201-202).

Sva ta imenovanja zastupaju kolektivizam kao najvažniju odrednicu usmenog stvaralaštva. Isto tezu preuzimaju ruski lingvisti Roman Jakobson i Pjotr Bogatirjov u članku *Folklor kao naročit oblik stvaralaštva* koji je dugo slovio kao metodološki i teorijski vrhunac folkloristike. U tom članku autori preuzimaju strukturalističku shemu koja razlikuje *langue* kao jezični korpus koji je zajednički svim govornicima jednog jezika te *parole* kao jedinstveni govorni produkt pojedinca. Usporedivši usmenu književnost s *langue*, a pisanu s *parole*, autori su još jednom naglasili kolektivizam usmene književnosti koji proizlazi iz ukupnog narodnog znanja. Tom problemu, kolektivnog autora, nije pridana veća pažnja, već je u središtu autorovih interesa bila izvedba kao jedini aspekt koji je vrijedan proučavanja. Pristup u kojem je performativnost u središtu proučavanja Jakobson i Bogatirjov nazvali su *komunikacijskim pristupom* (Kekez 1983:189-190).

Na pitanje kolektivnog autora osvrnuo se i urednik *Antologije*. Tako Gudelj početak osamostaljenja balkanske lirike smješta u neodređeno vrijeme, „u podne prvog tisućljeća“, kada su Slaveni prešli Dunav i nastanili područje na kojem su i danas. Dosta neprecizno vremensko određenje prati i neprecizno teritorijalno označavanje i pitanje autorstva:

„Letjele [pjesme] godinama, vjekovima, mitarile se: gubile i dobivale perje. Svaki je pjevač čupao ili dodavao poneko pero. Ime onoga prvoga, pravoga, nitko nije pamtio niti znao. Ako je i on bio prvi i pravi. Pjesnikom je bila cijela jezična zajednica“ (Gudelj 2012:434-435).

Gudelj u pogovoru piše i o drugoj pogrešci koju navode Jakobson i Bogatirjov, a to je pitanje autorstva. Kao najvažniji događaj sjedinjavanja usmene i pisane književnosti navodi *Ranjin zbornik* iz 1507, dakle, u vrijeme srednjevjekovne književnosti (Gudelj 2012:455). Botica autorstvo nad nekim djelom pripisuje pojedincu, no smatra da ono pripada zajednici u kojoj funkcionira. Pritom smatra kako je svaki izvođač koji ponovno izvodi neko djelo ujedno i njegov suautor u čemu se slaže s većinom suvremenih folklorista koji govore o tome kako je usmena književnost prije svega performativan fenomen (Botica 2013:10).

Proučavanje usmene književnosti kao performativne upućuje nas na kontekst u kojem se ona odvija, ako se poslužimo etnološkim rječnikom, ili na izvantekstovne odnose koristeći termin iz teorije književnosti. Pišući o izvantekstovnim odnosima, Solar navodi sljedeće obilježje svakog književnog djela:



„Književno je djelo, naime, dinamička struktura; u njemu ne postoje neki stalni elementi odnosno dijelovi; književno je djelo sustav određenih odnosa. Pri tome nije od odlučujuće važnosti samo da pojedini elementi književnog djela postoje isključivo u uzajamnim odnosima i da, prema tome, svaki element neposredno ovisi o odnosima prema ostalim i prema cjelini, nego i to da strukturne elemente djela valja uvijek razmatrati u odnosu prema čitaocu, njegovu iskustvu i njegovu načinu prihvaćanja književnosti. Književnost ne čine tekstovi. Ona je odnos autora i čitalaca, te za njeno razumijevanje, kao i za analizu, nužno valja uzeti u obzir kako odnose elemenata unutar tekstova tako i one izvantekstovne odnose“ (Solar 1982:54).

Iako Solar pišući ovo ima prije svega u mislima *primatelja* pisane književnosti, taj se navod odnosi i na usmenu književnost. Solar upućuje na poimanje književnosti koja je u svojoj biti dinamička, a ne statička. Književno djelo nije završeno kad je napisano ili izvedeno, ono i dalje traži angažman čitatelja ili slušatelja da u njemu iščitaju značenje koje je jedinstveno za svakog čitatelja ponaosob. Kao jednu od izvantekstovnih značajki književnog djela Solar navodi tradiciju s kojom to književno djelo stvara odnos. Pod tradicijom se pritom misli kako na „cjelokupno kulturno nasljeđe nekog naroda, kulturnog kruga pa i čitavog svijeta“ tako i na književnu tradiciju (Solar 1982:54-55). O tradiciji kao etnološkoj kategoriji već je bilo riječi, stoga pogledajmo sada поближе okvire književne tradicije u kojima funkcioniра usmena književnost.

Književne odrednice usmene književnosti teško su uhvatljive zbog velike raznolikosti u formama i oblicima. Takvo stanje vjerojatno je jedno od glavnih razloga zašto poetike usmene književnosti redovito ne postoji kao zasebno poglavlje u teorijama književnosti. No, o poetici usmene književnosti ipak se govori unutar poglavlja o pojedinim rodovima i žanrovima književnosti. Tako Solar navodi da današnje poimanje stilistike moramo započeti traženjem njenih uzora u antičkoj vještini retorike koja je izjednačavala lijepo i pravilno govorenje i pisanje. Važan dio retorike bile su stilske figure o kojima je svaki dobar govornik ili pisac trebao voditi računa. Iako se većina figura iz antičkih vremena koristi i danas, Solar navodi bitnu razliku među njima. Svaka upotrijebljena figura u antičkom tekstu ili govoru smatrala se dobro i poželjnom, dok suvremena stilistika propituje funkciju pojedinih upotrijebljenih figura. Uobičajena je provizorna podjela stilskih figura na četiri skupine: figure dikcije, figure riječi ili trope, figure konstrukcije i figure misli (Solar 1982:62-66).

Već letimičnim pogledom u *Antologiju* nailazimo na mnogobrojne figure. Tako nalazimo ponavljanje suglasnika ili aliteraciju u pjesmi *Plavaj mi, plavaj, moj brode,/pun si mi praha i balot* (O. Delorko, II., 103., prema Gudelj 2012:37) i anadiplozu, odnosno ponavljanje jedne ili više riječi na kraju prethodnog stiha i početku sljedećeg, u ... */dosta ćeš plakati kad na vojsku pojdem,/kad na vojsku pojdem, a natrag ne dojdem!* (N. Andrić, VII.

413., prema Gudelj 2012:49). Ovim nasumičnim primjerima htjela sam pokazati kako možemo otvoriti bilo koju pjesmu *Antologije* i u njoj pronaći brojne figure. Zanimljivije od tih nasumičnih figura su one koje se učestalo ponavljaju, a uvelike pomažu u karakterizaciji likova. Uzmimo za primjer značenje boja. Analizom i komparacijom boja koje se pojavljuju uz određene predmete, topose ili likove možemo ustvrditi da su crvena (rumena) i zelena boje plodnosti i obilja. Već u naslovu pjesme *Na livadi zelenoj* nailazimo na zelenu livadu, a ni to da je ona */a pod gorom visokom/* (B. Petranović, 197. prema: Gudelj 2012: 256) nije ništa neobično. Zelenu jabuku nalazimo i kao atribut lijepe Jelene u pjesmi *Oj Jelena, jabuka zelena* (F. Kurelac, *Jačke*, 63. prema: Gudelj 2012: 274). Da djevojke može krasiti epitet koji uključuje jabuku, ali druge boje pokazuje pjesma *Majka Maru priko mora dala* u kojoj odmah u drugom stihu saznajemo nešto više o Mari. Ona je opisana kao */oj, rožice, jabuko rumena/* (O. Delorko, II., 237. prema: Gudelj 2012: 291). Crvenu i zelenu boju kao boje plodnosti i obilja spominje pjesma *Kad sam bila kod majke devojka* u kojoj se navode savjeti majke svojoj kćerki: */lepo me je svetovala majka:/da ne pijem crvenoga vina,/da ne nosim zelenoga venca,/da ne ljubim tuđega junaka*. Iz nastavka pjesme saznajemo negativnu stranu takvog ponašanja za mladu djevojku: *Kad se jadona ja promislim sama:/nema lica bez crvena vinca,/ni radosti bez zelena venca,/ni milosti bez tuđa junaka* (Vuk, I., 459. prema: Gudelj 2012: 298). Koristeći se svim sredstvima koje nam pruža književno-analitički znanstveni aparat možemo istraživati brojne razine književnog djela; od karakterizacije likova na opisnoj, jezičnoj, socijalnoj, društvenoj razini do donošenja zaključaka o ideji koju djelo prenosi. Na ovakav način, služeći se analizom teksta na lingvističkoj i književnoj razini brojni istraživači indoeuropske i slavenske mitologije dali su velike priloge današnjem znanju o mitskom svjetonazoru Indoeuroljana i Slavena. Rezultati istraživanja najpoznatijih ruskih indologa i slavista Vjačeslava V. Ivanova i Vladimira N. Toporova te hrvatskih Radoslava Katičića i Vitomira Belaja bit će predstavljeni u 4. poglavlju.

U usmenoj književnosti na (južno)slavenskom području često se pojavljuje specifičan oblik antiteze koji se zbog toga naziva slavenskom antitezom. Ona se sastoji od pitanja, zatim slijedi negacija tog pitanja da bi potom uslijedio pravilan odgovor na postavljeno pitanje. Najpoznatiji primjer te figure, koji navodi i Solar, stoji na samom početku *Hasanaginice*:

Šta se b'jeli u gori zelenoj?  
 Al' je snijeg, al' su labudovi?  
 Da je snijeg, već bi okopnio,  
 Labudovi već bi poletjeli.  
 Nit' je snijeg, ni't su labudovi,  
 Nego šator age Hasan-age.  
 (prema Solar 1982:79)

I u Gudeljevoj *Antologiji* nalazimo brojne primjere antiteze u komprimiranom obliku, kao i slavenske koje predstavlja proširenje te figure. U 30-ak pjesama upravo je antitezom predstavljena tema pjesme. Ovdje donosim ilustrativan primjer:

Što se ono Travnik zamaglio?!  
Ili gori, il' ga kuga mori?  
Il' ga Janja očim' zapalila?  
Niti gori, nit' ga kuga mori,  
već ga Janja očim' zapalila:  
izgoreše dva nova dućana,  
dva dućana i mehana,  
i mešćema gdje kadija sudi.  
(Vuk I., 659., prema Gudelj 2012:112).

Osim slavenske antiteze, navedeni primjeri dijele i isti versifikacijski stil – obje su pisane u stihovima koji imaju po deset slogova. Analiza pjesme prema broju slogova u stihu i naglasku naziva se silabičkom versifikacijom. Iako postoje razne versifikacijske vrste i sustavi, uočeno je da pjesnici pojedinih epoha, naroda ili pjesničkih škola upotrebljavaju iste (ili barem jako slične) versifikacijske sustave. Od srednjeg vijeka nadalje, silabički sustav postaje zastupljeniji od kvantitativnog antičkog koji se temeljio na pravilnoj izmjeni kratkih i dugih stopa. Razlog toj promjeni treba tražiti u samoj naravi srednjovjekovnih europskih jezika koji nisu polagali takav značaj dužini stope te stoga to nije moglo biti primjenjivano u poeziji. Ta promjena uvelike se odrazila i na usmenu književnost jer su se upravo u srednjem vijeku usmena i pisana književnost u svom supostojanju najviše približile. Od tada pa nadalje, pjesnici su, bilo da su se izražavali kroz usmeni ili pisani medij, počeli njegovati određene stilove. Na području koje stoji u naslovu ovog rada, onom južnoslavenskom, deseterac se održao najduže i ostao najčešćim stihom korišten u usmenoj književnosti. Posljedice toga nalazimo u *Antologiji* koja je predmet analize u ovom radu. Velika većina pjesama pisana je u istom stihu – desetercu. Uz broj slogova u jednom stihu, za organizaciju pjesme bitna su još dva elementa: rima i cezura. Rima ili glasovno podudaranje na kraju stihova „potpomaže ritmičku organizaciju, stvarajući neku stalnu karakteristiku izgovora na kraju svakog stiha te tako istodobno povezujući i razdvajajući stihove“. Za razliku od rime, cezura se pojavljuje usred stiha „kao stalna granica među riječima iza nekog sloga, provedena u svim stihovima, koji dijeleći stih na manje dijelove, pridonosi prihvaćanju ritma kao pravilne izmjene nekih stalnih manjih „jedinica“ odnosno članaka“ (Solar 1982:96).

Ponekad se silabički versifikacijski sustav spaja u jedinstveni zajedno s onim akcenatskim pa se i naziva silabičko-akcenatskim sustavom. On je primjenjiv na usmenu književnost u kojoj je uloga cezure značajnija nego u pisanoj:

„To posebno vrijedi za našu usmenu poeziju u kojoj stih obično čini određenu cjelinu po ritmu i po značenju, a cezura je konstantna pa se može zaključiti kako se pravilno, prema nekoj shemi, izmjenjuju dvosložne, trosložne ili četverosložne akcenatske cjeline unutar polustihova“ (Solar 1982:98).

Ovdje smatram da je potrebno naglasiti kako je citirani paragraf iz izdanja Solarove *Teorije književnosti* iz 1982. godine. Tada bi pridjev *naša* označavao ono što pripada jugoslavenskoj književnosti. No, ostatak teksta u drugim poglavljima često spominje nacionalne odrednice, kao npr. „Kao u najvećem broju drugih europskih književnosti, i u hrvatskoj, pa i u srpskoj književnosti, (...)“ (Solar 1982:107). Iz takvih primjera može se iščitati da se pridjev *naša* možda ipak odnosi samo na hrvatsku, niječući indoeuropsku i (južno)slavensku tradiciju usmenosti koja je utjecala na *našu* književnost. Za usporedbu, strani utjecaj nisu problematični kod pisane književnosti. Tako nije problematično napisati da, npr., dubrovačka renesansna književnost, redovito karakterizirana kao hrvatska u svim povijestima književnosti, svoj oslonac nalazi u (zapadno)europskoj i mediteranskoj kulturi i književnosti. Takvo *zaleđe* kao da joj daje prestiž budući da je dio *veće* europske tradicije od *male* hrvatske, poslužimo li se Burkeovim terminima. Za razliku od pisane, usmenoj se nijeće njen temelj s kojim i danas dijeli velik broj značajki. Takva situacija rezultat je izvanknjiževnih elemenata, odnosno stereotipizacije zloglasnog Balkana kao nazadnog i primitivnog koja je uzela maha 1990-ih godina u hrvatskoj akademiji. Takvo se poimanje, na žalost, prelilo i u teoriju književnosti te naštetilo izučavanju usmene književnosti istrгнуvši je iz razvojnog toka.

Već spomenuti deseterac u kombinaciji s cezurom nakon četvrtog sloga predstavlja karakterističan stih „narodne epske poezije, njime se obrađuje tematika bitaka i podviga narodnih junaka“. Smatra se da je deseterac najstariji stih usmene književnosti koji vuče podrijetlo iz indoeuropske književnosti. Nešto je rjeđi u lirici, a kada se pojavljuje onda je cezura nakon petog sloga. Tvrdnju da je ovakav oblik stiha najzastupljeniji u usmenoj književnosti dokazuje da je on i najčešći u *Antologiji*. Uz deseterac, česta je uporaba dvostruko rimovanog dvanaesterca s cezurom nakon šestog sloga te simetričnog osmerca s cezurom nakon četvrtog sloga (Solar 1982:98-109). Primjeri dvanaesterca u *Antologiji* su malobrojni, kao u pjesmi *Jedna stara majka tri čerke rodila*:

Jedna stara majka tri čerke rodila,  
Tri čerke rodila, sve tri othranila,  
Sve tri othranila, sve tri zamuš dala.  
(...)

(V. Žganec, Narodne popijevke, 47a., prema Gudelj 2012:355).

Osmerac se, jednako kao i dvanaesterac rijetko pojavljuje, no zastupljen je u pjesmi *Plavaj mi, plavaj, moj brode*:

Plavaj mi, plavaj, moj brode  
Pun si mi praha i balot.  
Za njim mi gredu tri barke:  
Prva mi vozi naranče,  
druga mi vozi jabuke,  
Treta mi vozi divojke.  
(O. Delorko, II., 103., prema Gudelj 2012:37)

Od ostalih vrsta stihova koje Solar navodi kao najčešće u Antologiji nalazimo kao najduži kombinaciju u distihu šesnaesterca i osmerca (*Razbolje se Đerzeleze na Kosovu ravnu polju / grdna rano, Đerzeleze!* (N. Andrić, V., 101., prema Gudelj 2012:38)) i također u kombinaciji distiha osmerac i četverac (pjesma *Evo danas treće jutro, / zlo mi jutro!* (Vuk, I., 661., prema Gudelj 2012:372)). U duže pjesme po broju slogova u stihu ubrajaju se i pojedine bugarštice (npr. *Cvilu to mi cviljaše drobna ptica lastovica* (J. Baraković, Vila Slovinka, prema Gudelj 2012:379)) i narativna pjesma nepravilnog stiha *Hći moja! Tanka jelvice moja! Hći moja!* (Istarske narodne pjesme, Naricaljke, 4., prema Gudelj 2012:377)). Uz nabrojene vrste stihova, nešto češće se pojavljuje šesterac kao u pjesmi *Vijor dolom duje* (Vuk I., 294., prema Gudelj 2012:193-194) (Solar 1982:98-109).

Stihovi mogu biti podijeljeni u strofe te se tada pjesma naziva strofičnom. No, za usmenu je književnost karakteristično da nije podijeljena u strofe, odnosno da je stihična. U *Antologiji* tako možemo naći tek tri pjesme koje su podijeljene u strofe. Donosim jednu od njih:

Vijor dolom duje,  
Gradom poljuljuje;  
Na gradu djevojka  
Vikom podvikuje:  
„Avaj, duge noći  
S babom spavajući  
Na devet dušeka,  
Na devet jastuka,  
Pod devet jorgana!“  
(Vuk I., 294., prema Gudelj 2012:193-194)

Ista se strofa ponovi još tri puta s jedinom promjenom stiha u kojem se označava s kime djevojka spava u sobi – u drugoj strofi to je majka, u trećoj brat, četvrtoj sestra. Završna, peta strofa, glasi:

Vijor dolom duje,  
Gradom poljuljuje;  
Na gradu djevojka

Vikom podvikuje:  
„Avaj, kratke noći  
S dragim spavajući  
Na jednom dušeku,  
Na jednom jastuku,  
Pod jednim jorganom!“  
(Vuk I., 294., prema Gudelj 2012:193-194)

Ponavljanje koje je ovdje najkarakterističniji stilski element služi za održavanje napetosti i pozornosti slušatelja. Također, njime se odgađa kraj te se tako pjesma produžuje nekoliko puta. O razlozima koji su mogli dovesti do zapisivanja pjesme u takvom obliku pisao je Albert Lord koji je proučavao kako usmene pjesme nastaju na terenu od pjevača. O njegovom radu će biti kasnije detaljnije rečeno. Zaključimo, zasad, da ovakav oblik pjesama nije uobičajen (Solar 1982:98-109).

Održavanju napetosti pridonose i dijalozi, odnosno replike pojedinih aktera koje su zapisane pod navodnicima. Iako su dijalozi karakteristični za dramu, a ne za poeziju, njihovo postojanje ne narušava strukturu pjesme. Pogledajmo jedan primjer pjesme u kojoj postoje dijalozi, a ne narušavaju strukturu stiha:

Jidriilo drivo niz more,  
u njemu Pere vojvoda;  
na Peri tanka košulja,  
tanja od lista makova,  
gušća od lista naranče.  
Peri mi majka govori:  
„Otkle ti, Pere, košulja?“  
Pere mi majci govori:  
„Kada se Sunce ženilo  
prisvitlom zvizdom Danicom,  
ja sam joj bio za kuma;  
ja sam joj prsten darova,  
u kom je sunce i misec.  
A ona meni darova  
tanenu ovu košulju. „

Tu bismo pjesmu mogli zapisati i na sljedeći način:

*Jidriilo drivo niz more, u njemu Pere vojvoda. Na Peri tanka košulja, tanja od lista makova, gušća od lista naranče.*

Majka: *Odakle ti, Pere, košulja?*

Pere: *Kada se Sunce ženilo prisvitlom zvizdom Danicom, ja sam joj bio za kuma. Ja sam joj prsten darova u kom je sunce i misec. A ona meni darova tanenu ovu košulju.*

Ovako napisan tekst svrstalo bismo u žanr drame. Pritom bi prvi dio pjesme predstavljao didaskalije, a posljednji dvije replike dvoje glavnih (jedinih) glumaca u pjesmi/drami/predstavi. Ovakvim preslagivanjem samo jedne kratke pjesme pokazuje veliki performativni potencijal usmene književnosti (Solar 1982:98-109).

Mogućnosti pravljenja dijaloga ili ne ovise uvelike i o temi pjesme. Karakteristično za usmene pjesme je preuzimanje teme iz narodnog repozitorija, odnosno nižih društvenih slojeva. Gotovo da se ovdje može staviti znak jednakosti između tih nižih društvenih slojeva i siromašnog seoskog stanovništva. Gotovo da nema pjesme koja kao temu uzima događaj karakterističan za gradski život. Uzmemo li *Antologiju* kao ogledni primjerak, nalazimo pjesme koje su obojene lokalnim nijansama – geografski, povijesno, vjerski. U mnogim pjesmama nailazimo na evokaciju raznih arhetipova i stereotipa. One ih ne spominju detaljno jer to nije potrebno jer slušači te pjesme poznaju kontekst. U pjesmi *Oj sokole, moj sokole* nailazimo na arhetip dobre, požrtvovne žene:

Oj sokole, moj sokole,  
Ne vij mi se nada dvore,  
Ne budi mi draga moga;  
Trudan mi je i umoran!  
Kada mi se on probudi,  
Molit ću ga, moj sokole,  
Da me sobom na put vodi.  
Obdan ću mu za mornara,  
A u noći za ljubovcu.  
Ako njega veslo izda,  
Evo moja desna ruka;  
Ako li ga jidro izda,  
Evo moja bila skuta;  
Ako li ga konop izda,  
Evo moje žute kose;  
Ako li ga jambor izda,  
Evo moga vitna struka.  
Oj, sokole, moj sokole,  
Ne budi mi draga moga!  
(N. Andrić, VII., 237., prema Gudelj 2012:294).

U pjesmi se očito radi o ženi mornara koja predstavlja idealni tip žene. Žene koja doma bdi nad usnulim mužem i moli ga njega sokola, a u molitvi sebe daje kao zalog za uspješnu plovidbu svog muža. No, to sve nije izrečeno, već na njih upućuju izvantekstovni elementi poput kulture teškog života ribara u primorskim krajevima. To nas još jednom upućuje da teme i motivi pojedinog djela ne mogu biti promatrani izvan cjeline. To je danas teže shvatiti nego ranije jer je prije registar poznavanja usmenih pjesama bio daleko širi uslijed veće važnosti usmenog medija prenošenja kao i ponavljanja – kako motiva i tako cijelih usmenih djela (Kekez 1983:175-180). Potreba za shvaćanjem konteksta i prihvaćanja tog istog kako bi

književno djelo bilo uspješno jedna je od velikih razlika između usmene i pisane književnosti. Na razlike i sličnosti dviju književnosti osvrnut ću se u sljedećem poglavlju.

### 3.2 Usmena i pisana književnost

Kekez naglašava suodnos usmene i pisane književnosti kroz vrijeme, a ne prethođenje usmene pisanoj književnosti. Njihov suodnos dijeli na tri razdoblja. Prvo razdoblje obaseže razdoblje od početaka ljudske vrste do razvoja pisma (agrafijsko razdoblje) te u njemu prevladava usmena književnost. Nakon njega slijedi razdoblje od razvoja pismenosti do Drugog svjetskog rata u kojem supostoje usmena i pisana, ali i dalje prevladava usmena. U trećem razdoblju, onom od Drugog svjetskog rata do danas, prevladava pisana književnost. Prema toj periodizaciji vidljivo je da je usmena književnost više vremena uživala primat nad onom pisanom, što danas nije slučaj. Kao dokaz tome navodi da po prvi put u jednoj povijesti književnosti, onoj Mihovila Kombola (*Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, 1995.), usmena književnost nije dobila posebno poglavlje. U kratkom pregledu načina na koje je usmena književnost zastupljena u povijestima književnosti, autor nalazi tri načina: (1) usmena se književnost uopće ne spominje, već samo pisana, (2) spominje se kao dopuna pisanoj te (3) o njoj se piše odvojeno. Nijedan od tih načina autor ne nalazi zadovoljavajućim. Tako spominje i ediciju *Povijest hrvatske književnosti* (Liber Mladost, 1978) u pet svezaka u kojem je prvi posvećen usmenoj i pučkoj književnosti, a potpisuju ga vrsna poznavateljica usmenog stvaralaštva etnologinja Maja Bošković Stulli (usmena književnost) te Divna Zečević (pučka književnost). Kekez pohvaljuje prostor koji je usmena književnost dobila u ediciji, no kritizira to što je njoj namijenjen prvi svezak što opet upućuje na to da ona prethodi pisanoj književnosti zanemarujući njihov daljnji suodnos. U svom suodnosu usmena i pisana književnost su utjecale jedna na drugu. Kekez smatra da su utjecaji išli od usmene prema pisanoj književnosti i to tako što je pisana književnost komentirala i sakupljala usmenu, inkorporirala cjelovite primjere ili su išli preuzimanjem narodnoga jezika i stila te novim osmišljavanjem motiva i tema. Iznimku od toga čine razdoblja srednjeg vijeka i 19. stoljeća kada su se usmena i pisana književnosti iznimno približile. U slučaju hrvatske srednjovjekovne književnosti takvo približavanje rezultiralo je istiskivanjem starocrkvenoslavenskog jezika onim narodnim te preuzimanjem jezičnim i stilskih obilježja usmene književnosti. Isto se dogodilo u Srbiji tijekom 19. stoljeća kada je pod utjecajem rada Vuka Stefanovića Karadžića narodni jezik kojim je govorila većina stanovništva prevladao nad umjetno održanim slavenosrpskim jezikom klera i plemstava (Kekez 1983:177-180). Kekez smatra da razlike između usmene i pisane književnosti proizlaze iz njihove geneze.



Usmena nastaje usmenim načinom, u specifičnom kontekstu i specifičnom suodnosu izvođača i slušatelja. Za razliku od njega, Alan Dundes nijeće usmenost kao kriterij razlikovanja usmene od neusmene književnosti. On uspostavlja tri kriterija po kojima se razlikuje folklorna građa od one nefolklorne: *tekst*, *teksturu* i *kontekst*. Tekst predstavlja sam sadržaj, ono što se govori, kazuje, pripovijeda, pjeva. Tekstura su jezično-izražajna svojstva, dok kontekst predstavljaju društveni uvjeti u kojima se realizira folklorni tekst. Dundesov kolega, također američki antropolog, Dan Ben Amos naglasak stavlja na kontekst u kojem se odvija neka naracija kako bi ona bila (ili bolje – mogla biti?) proglašena usmenim stvaralaštvom. Taj specifični kontekst za njega je izvedba (performativnost) i to u maloj grupi koju tvore pojedinci koji su sposobni komunicirati s kazivačem. Ako se neki tekst prenosi drugim neizravnim medijem (npr. televizijom, novinama, danas internetom) on prestaje biti folklorni tekst jer je lišen svog specifičnog konteksta izvođenja u maloj grupi s neposrednim kontaktom kazivača i slušača (Kekez 1983:190, Dundes, Ben Amos).

Osvrnimo se opet na članak Jakobsona i Bogatirjova. Autori u njemu govore o nekritičkom i amaterskom poimanju folklorne građe kao posljedici dviju velikih zabluda proizašlih iz romantizma. Prva je ideja o brisanju granica između usmenog pjesništva i (pisane) književnosti u korist genealogije, a druga se odnosi na „kolektivnog autora“ kao subjekta kolektivnog stvaralaštva. Njemački teoretičar književnosti Hans Naumann i njegova škola oslanjali su se na poredbu usmene književnosti s primitivni(ji)m kulturnim zajednicama u evolucijskoj paradigmi:

„Individualizma tu još nema. Ne treba prezati ni pred tim da se poredbe uzimaju i iz životinjskog carstva: ono zapravo pruža najbliže usporednice [...]. Prava narodna umjetnost kolektivna je umjetnost, ali ne drukčije nego što su lastavičja gnijezda, pčelinje saće i puževe kućice proizvodi prave kolektivne umjetnosti“ (Naumann 1921:190, prema Jakobson i Bogatirjov 2010:39).

Na sličan se način prema građi objavljenoj u *Antologiji* odnosi Gudelj, pa čak koristi i sličnu poredbu. Usmenu lirsku književnost vidi kao slobodne ptice u letu koje su zapisivanjem lišene svoje slobode te, na taj način, pripitomljene čime je blizak Naumannovom poimanju folklorne građe. Bošković Stulli kritički se osvrnula na takav način uređivanja antologija koji prema njoj počiva ponajprije na subjektivnosti urednika:

„Urednici takvih zbirki, koji najčešće nisu folkloristi, izjednačavaju obično u potpunosti usmene pjesme ili priče s ostalom književnošću zbog njihovih pjesničkih kvaliteta. Oni biraju tekstove u kojima su pjesničke kvalitete izražene mnogo naglašenije nego u prirodnim tijekovima kazivanja različitih, često i prilično slabo uobličjenih folklornih tekstova. Profili takvih izbora, obilježeni su, naravno, afinitetima i ukusima svojih autora (Bošković Stulli

2010:188).

Jakobson i Bogatirjov osvrću se i na pitanje postanka literarnog i usmenog djela. Prema njima, literarno djelo nastaje kad je zapisano, a usmeno djelo u trenutku kad ga autor prvi put izvede čime im medij prenošenja postaje glavni kriterij. No, napominju da je istinski početak života jednog usmenog djela njegovo prihvaćanje od strane zajednice. Bez toga je ono osuđeno na propast. Analogno tome, kraj postojanja nekog usmenog djela je njegovo padanje u zaborav. Za razliku od literarnog djela koje zapisano može preživjeti dugačak niz godina i onda biti otkriveno i analizirano, usmeno nije moguće obnoviti nikad nakon što ga zajednica jednom zaboravi (Jakobson i Bogatirjov 2010:33-34).

Bošković Stulli u razmatranju odnosa između usmene i pisane književnosti, za razliku od svojih američkih i (ponekih) europskih kolega, oprezno daje dvojaki odgovor na pitanje može li se zapisana folklorna građa i dalje smatrati folklornom:

„Na pitanje ostaje li usmeni književni tekst nakon izdvajanja iz izvornoga konteksta prenošenjem utisak i nadalje folklornim, pripada li i nadalje usmenoj književnosti, ili se potpuno izjednačio s pisanom književnošću, odgovor je dvojak. (...) Po tipu komunikacije i posljedicama koje otud proizlaze, tekst je sada izjednačen s pisanom književnošću. No po svojim sačuvanim karakteristikama i po nužnosti da se čitatelj, ako želi prihvatiti djelo, barem djelomice uživi u specifičnu estetiku usmene književnosti i prihvati njezinu poetiku – tekst ni nakon zapisa ne prestaje pripadati usmenoj književnosti. Važna je razlika ipak u tome da se nakon zapisa estetska funkcija može na jasan način izdvojiti kao dominantna, dok je ona u izvornom kontekst dijelila „vlast“ s praktičnim funkcijama. Napokon, bitno je da i usmena i pisana književnost pripadaju, svaka na svoj način, među jezične umjetnine i baš zbog toga razloga moguće je, uvažavajući promjene koje pri tom nastaju, da usmeno djelo prijeđe iz usmene u pisanu predaju“ (Bošković Stulli 2010:196).

Bošković Stulli smatra srednji vijek vremenom u kojem je ta razlika bila najblaža jer su mnogi tekstovi počivali na funkcionalnosti i tradicijskom stilu bez obzira na to u kojim slojevima oni egzistirali. Tu je povukla granicu u odnosu na mišljenje da se folklorna građa prenosi samo u najnižim, seljačkim slojevima naroda (Bošković Stulli 2010:193-196).

Osvrnimo se, opet, na članak Jakobsona i Bogatirjova i njihovu tezu o prenošenju, možda bolje rečeno preživljavanju, folkloru koja se temelji na čistoj funkcionalnosti, a ne umjetničkoj vrijednosti:

„U folkloru se održavaju samo one forme koje su dokazale svoju funkcionalnost za određenu zajednicu. Pritom, naravno, može jedna funkcija forme biti zamijenjena drugom. No, čim jedna forma postane nefunkcionalnom, ona u folkloru odumire, dok će u literarnom djelu

sačuvati svoju potencijalnu egzistenciju“ (Jakobson i Bogatirjov 2010:33).

Kao primjer te funkcionalne uloge neka nam posluži poema *Ženidba Dušanova* u kojoj se opisuje svadba cara Dušana u velike pojedinosti, no s jednim drugim ciljem. On nam se otkriva u zadnjem stihu koji glasi: *Teško svuda svome bez svojega!* Takvim zaključkom u fokus pjesme stavlja se hrabrost i, prije svega, odanost i privrženost mladog Vukovića svom stricu i vladaru kojemu se našao pri ruci kad je to zatrebalo.

Uz već spomenutu funkcionalnost kao važne funkcije usmene književnosti, neki autori, poput Botice, naglašavaju didaktičnu ulogu usmene književnosti:

„U tom je smislu usmena književnost u svim svojim rodovima i vrstama imala iznimnu društvenu ulogu, uključujući i sve ostale zadaće. Nitko i ništa nije je mogao zamijeniti u duhovnom profiliranju najširih slojeva društva koji i nisu mogli imati neku drugu, višu i zahtjevniju komunikaciju nego upravo takvu i održavanu na taj način“ (Botica 2013:28).

Prenošenjem namjene folklorne građe na mlađe uzraste od prvobitnih starijih i srednjih, odgojna funkcija folklor postaje sve naglašenija. Uvriježeno mišljenje da su prenositelji folklornih predaja najbudriji stariji ljudi u seoskim zajednicama te da predaju prenose točno onako kako su je čuli i tako ona ostaje nepromijenjena godinama, stoljećima, odnosno *iskonska, oduvijek, prava*, opovrgnula su mnoga istraživanja folklorista. Tvrtko Čubelić bavio se pitanjem tko je taj koji stvara djela usmene književnosti. Predložio je sljedeću tipologiju stvaraoca i prenositelja usmene književnosti: narodni pjesnik, pjevač i kazivač. Narodni pjesnici su oni koji:

„ (...) mogu pronaći najjednostavniji i najsadržajniji izraz koji tumači zajednička shvaćanja i težnje; oni osjećaju probleme svoga vremena, zapažaju izrazite likove, a u svojim zapažanjima odražavaju misli, poglede i osjećaje svojih suvremenika i svoga doba. Svojim jezičnim izrazom izražavaju sažeto ono najbitnije što ljudi njihova vremena nose kao svoje čežnje, misli, poglede. To su pjesnici-stvaraoci od kojih potječu naše najljepše pjesme, a koje i predstavljaju naša najveća pjesnička dostignuća. Takvih je pjesama, razumljivo, malen broj u mnoštvu drugih, manje vrijednih, jer je i broj narodnih pjesnika – stvaralaca malen prema broju ostalih narodnih pjevača“ (Čubelić 1970: LXXXVIII).

Uzevši u obzir da je ovo napisano 1970. godine, ne mora nas čuditi da autor naglasak stavlja upravo na estetsku funkciju. Ono što narodni pjesnik stvori, narodni pjevač prenosi uz neka autorska popravljivanja, dodavanja, usavršavanja, ali i kvarenja, slabljenja. Za razliku od pjevača, kazivač nema sposobnost mijenjati folklorno djelo te ga prenosi doslovno bez ikakvih dodataka. Usmena se književnost, prema Čubeliću, prenosila u posebnim prilikama poput sijala, zborova, a za ovaj su rad najzanimljivije svadbe, koje su uvijek podrazumijevale

publiku. Prenositelji nisu bili poseban stalež, ali su uživali ugled ovisno o svojim sposobnostima pjevanja i recitiranja repertoara kojim su raspolagali. Anonimnost tih ljudi autor pripisuje nemarnim zapisivačima koji nisu htjeli ili nisu smatrali potrebnim zapisati imena svojih kazivača. Svakako su oni u vrijeme svog javnog djelovanja bili poznati imenom i prezimenom njihovoj publici. Prvi koji na južnoslavenskim područjima obraća pažnju na svoje kazivače je Vuk Stefanović Karadžić. Preko njega su nam poznati mnogi guslari, poput Tešana Podrugovića, starca Milije, Filipa Višnjića, slijepce Živane (Čubelić 1970: LXXXVIII - XCII).

Njemački slavist Gerhard Gesemann u knjizi *Srpskohrvatska književnost* (1934.) također shvaća narodnu književnost kao nešto što stvara pojedinac:

„I ovde je pojedinac onaj koji stvara. Ali on stvara u najužem spoju sa svojom publikom, njemu adekvatnom tj. sociološki i psihološki sličnom. Narodni pevač, osobito epski, uobličava svoje „Ja“ samo utoliko ukoliko ono može važiti kao zastupnik njegove sociološki čvrsto zaokružene zajednice“ (Gesemann 1934:15).

Gesemann narodnog pjevača smatra relevantnim zastupnikom zajednice o kojoj ili kojoj pjeva. Zanimljivo je primijetiti da se govori i zastupniku, a ne predstavniku zajednice. No, kako se ovdje radi o prijevodu s njemačkog jezika, moguće je da ova opaska ne stoji kad se konzultira original koji meni nije dostupan.

Pitanje koje dugo nije kritički sagledano jest pitanje perpetuiranog izvođenja pjesama za koje se smatralo da ih pjevači prenose nepromijenjene, onako kako su ih naučili od svojih predaka, a oni od svojih i tako do u nesagledivo daleko povijesno vrijeme. To je pitanje u centar pažnje stavio Friedrich Wolf koji je krajem 18. stoljeća ustvrdio da Homer nikad nije postojao. Time je potaknuo mnogobrojna pitanja: Može li pojedinac stvoriti ep? Kako stvara, pamti i reproducira takvo djelo? Tim se pitanjima na južnoslavenskom području prvi počeo baviti profesor slavistike na praškom sveučilištu Matija Murko te dvojica američkih antropologa Milman Parry i Alfred Lord. Rezultat rada Parryja i Lorda je utvrđivanje postojanja epske formule, koncept koji je razradio Lord u svojoj knjizi *The Singer of the Tales* (Kekez 1982:199).

Lord govori o premještanju fokusa sa sadržaja na kazivača kao stvaratelja koji koristi formulu kako bi jednostavnije zapamtio, ali i što brže komponirao novo djelo. Pritom koristi definiciju formule kako ju je definirao Milman Parry: „grupa riječi koje se redovito

upotrebljavaju pod istim metričkim uvjetima izražavaju datu esencijalnu ideju<sup>1</sup>“ (Lord 1960:30). Lord upozorava da kad govorimo o karakteristikama kazivača, obično to temeljimo na iskustvu slušanja jednog ili nekoliko njih u specifičnom trenutku i kontekstu. Na taj ih način tipiziramo, dok Lord smatra da su kazivači prije svega pojedinci. Svatko od njih prolazi proces učenja kazivanja folklorne predaje prije nego što je počne izvoditi/kazivati. Lord predlaže da se taj proces učenja uzme kao primjer nastanka folklorne predaje, imajući na umu kazivača kao pojedinca koji svakim izvođenjem ponovno stvara djelo. Proces učenja počinje u ranom djetinjstvu, odmah nakon usvajanja materinjeg jezika. Slušajući starije, mladi kazivač prvo usvaja ritam i metar usmene epske poezije kroz uobičajene fraze. Na taj se način u pjevaču formiraju melodijski, metrički, sintaktički i akustični uzorci koji postaju dio njegove vlastite formule. Nakon toga pjevač se usredotočava na pamćenje sadržaja pjesama starijih pjevača koje onda on sam pamti u istom, a često u nesvjesno izmijenjenom obliku (Lord 1960:30-35).

O formuli je govorio i Josip Kekez koji je shvaća na sljedeći način:

„Definira se i kao jezična fiksacija većinom u opsegu jednoga ili nekoliko stihova, ali može ne biti dulja i od jedne riječi. Njome se iskazuje situacija ili detalj radnje ponavljani u mnogim pjesmama. Oblikovana i prihvaćena od pjevačke tradicije, prenosi se dalje i služi pri komponiranju novih tekstova. Ne treba je smatrati samo mnemotehničkim sredstvom pjevaču, poput Lorda, već je vrlo često uspješni dio kreativnog postupka. Usko je srasla s jezikom i kompozicijom epske pjesme. Da bi bilo koja književna cjelina postala formulativnom, odnosno da bi je prihvatili novi stvaraoci i prenosili dalje, ona mora sadržavati metričko-sintaktička i sadržajna vrijednosna svojstva ustaljivosti. Zbog toga je ne treba, poput nekih, smatrati sredstvom predaha pjevaču ili mnemotehnikom oblikovanja, već provjereno-kvalitativnim stvaralačkim postupkom“ (Kekez 1982:200).

Kekez proširuje svoje razmišljanje o formuli kao bitnoj za sam postanak književnog djela tvrdnjom da formula kao kompozicijski postupak svakoga načina izražavanja postoji i u pisanoj književnosti te nije posebnost usmene književnosti (Kekez 1982-199-201).

Lord, razrađujući svoju teoriju dalje, govori o sistemima u koje se riječi neke pjesme moraju uklopiti. U slučaju južnoslavenske usmene književnosti, to je najčešće deseterac s cezurom nakon četvrtog stiha. Tako je, na primjer, svejedno, hoće li pjevač pjevati *a u kuli*, *a u dvoru* ili *a u kući* jer sve tri verzije zadovoljavaju sistem četverosložnog dijela formule koji izražava mjesto događanja. Prema tome, Lord tvrdi da u slaganju pjesme nije najvažniji

---

<sup>1</sup> U originalu: a group of words which is regularly employed under the same metrical condition to express a given essential idea (prijevod JK).

sadržaj već forma koja mora biti zadovoljena:

„Vjerujem da je važniji element u procesu pravljenja različitih uzoraka nego prilagodba fraza i stvaranje fraza prema analogiji mogućima<sup>2</sup>“ (Lord 1960:37).

Kazivači često nauče i svirati neki instrument, na južnoslavenskom području to su bile najčešće gusle, koji prati njihovo kazivanje zbog čega ih većina folklorista naziva pjevačima. Pjesme obično imaju ustaljeni oblik; poseban obrazac za početak pjesme, najmanje jedan često ponavljani obrazac (slično refrenu) te završni obrazac. Ovisno o sposobnostima pjevača melodijski uzorak može biti dramatično naglašen. Metodom slaganja riječi da zadovolje formu, odnosno upotrebljavanje formule, jedan prosječni kazivač može stvoriti 30 000 stihova. Uz tako velik izbor mogućnosti, duljina pjesme može varirati (Lord 1960:30-57).

Isto su primijetili i Toporov i Ivanov tijekom rada na rekonstrukciji kozmičkog sukoba. Detaljnije će njihov rad biti predstavljen u četvrtom poglavlju, a sada uzmimo kao primjer dio priče u kojem Perun munjom gađa Velesa. U tablici su slikovito prikazane moguće kombinacije zamijene simboličkih slika, a da se priča u svojoj biti ne promijeni:

Perun – nebesko biće	Munja - oružje	Način borbe - udaranje do smrti	Veles – biće donjeg svijeta
Bog	munjom	udara	Vraga.
Grom	gromom	bije	Zmiju.
Sveti Ilija	strijelom	trijeska	Zmaja.
Munja	kamenom	ubija	Nečistog.

### 3.3 Pojam interkulturalnosti – književnosti, pisaca, motiva

„Kad bi kriterij usmenosti, usmenosti shvaćene transmisijski, a ne oblikovno, bio primijenjen na cjelokupno književno gradivo, i dalje bi postojale dvije književnosti, usmena i pismena, ali bi mnoge tekstovne jedinice zamijenile mjesta, a neke bi bile i tu i tamo, s ove i s one strane komunikacijski povučene diobene linije“ (Kekez 1983:193).

misao je koja dovodi u pitanje granicu (ili granice) koje dijele dvije književnosti. Na istom je tragu književni teoretičar i slavist Zvonko Kovač utemeljio svoje shvaćanje dvopripadnih pisaca, odnosno pisaca koji istovremeno mogu biti svrstani u najmanje dvije nacionalne

<sup>2</sup> U originalu: „I believe that the really significant element in the process is rather the setting up of the various patterns that make adjustment of phrase and creation of phrases by analogy possible“ (prijevod JK).

povijesti književnosti. Isto kao i pojedini elementi koji proizlaze iz kulture, tako i pisci mogu biti interkulturalni te iskakati, odnosno ne uklapati se u njih, iz okvira nacionalnih kanona (usp. Kovač 2001 i Kovač 2011). Interkulturalna metodologija pokazuje se veoma zahvalnom za potrebe komparativnog proučavanja korpusa pjesama koje su u *Antologiji* skupljene kao cjelina, ali su izvorno različitog geografskog, kulturnog i vjerskog podrijetla. Neka od temeljnih propitivanja koja su u samoj srži interkulturalnosti kao metode proučavanja književnosti donio je njemački teoretičar književnosti Michael Hoffman:

„Interkulturalna znanost o književnosti ne smatra kulturu, sukladno tome, čvrsto delimitiranim entitetom, već proizlazi iz interakcijskih procesa u kojima se s kulturnom različitosti postupno kulturno-konstruktivno, upravo putem tih vrijednosti, običaja, tradicija i praksi. [...] Interkulturalnost dakle ne znači interakciju među kulturama u smislu razmjene kulturno vlastitoga, već cilja na polje posredovanja koje se, kao područje novih znanja, javlja u razmjeni kultura i tek se njime omogućuje uzajamna identifikacija različitosti. Istraživanje interkulturalne komunikacije odnosi se na komunikativne činove među osobama koje se putem kulturnih znakova identificiraju kao međusobno različite. Interkulturalna znanost o književnosti održava se upravo na taj proces pripisivanja značenja (Hofmann 2013:12).

Pogledajmo najprije odnos komparativnog i interkulturalnog proučavanja književnosti, oslonivši se opet na Kovača. Kao najveći nedostatak komparatistike Kovač navodi tendenciju sve većeg zaokreta ka osobitostima pojedinih književnih tekstova, a komparatiste ka tome da ne poznaju više jezika. Na taj je način ugrožena internacionalna razina komparatistike koja joj stoji u srži. Stoga, zaključuje Kovač, „tradicionalna komparatistika nije u svemu primjenjiva na slučajeva južnoslavenskih književnosti, odnosno da te književnosti traže nove forme i komparatističke i slavističke naobrazbe (Kovač 2011:101-102).

Južnoslavenske književnosti, pod koje ubrajamo bivše jugoslavenske i bugarsku književnost, mogu se proučavati u zajedničkim okvirima od 16. stoljeća, vremena pojave protestantizma u Sloveniji i Hrvatskoj i djelovanja Primoža Trubara i Matije Vlačića Ilirika. Od vremena baroka, u tokove europske književnosti uključuje se srpska književnost te sa slovenskom i hrvatskom počinje dijeliti određene karakteristike. Pod sve većim istim utjecajima, kako onima iz zapadnoeuropskog književnog kruga tako i zajedničkom političkom pozadinom, južnoslavenske književnosti nose zajedničke karakteristike po kojima se može promatrati njihov suodnos (Kovač 2011:99-126). U toj periodizaciji Kovač ne spominje razdoblja prije 16. stoljeća, odnosno protestantizma. Veliko književno i povijesno razdoblje prije protestantizma u ovom sam radu već nekoliko puta spominjala. Naravno, radi se o srednjem vijeku i srednjevjekovnoj književnosti. Boljka teoretičara književnosti da se oslanjaju samo na pisanu književnost i ovdje je ostavila traga. Na području usmene

književnosti poveznice među južnoslavenskim književnostima sežu dublje od onoga što predlaže Kovač. To je moguće prije svega zahvaljujući zajedničkoj mitološkoj pozadini, a poslije i optimalnoj jezičnoj sličnosti koja je omogućavala prenošenje usmenoknjiževnih djela. Geografsko prenošenje nije samo jednosmjernan proces, ako se izrazimo sasvim jednostavno, onaj u kojem pjesma ispjevana u Sloveniji bude poznata u Bugarskoj. Proces je dvosmjernan. Na tom je „putu“ ta slovenska pjesma mogla u sebe integrirati lokalno obojane elemente. Bila bi zabluda smatrati da se radi o dvije pjesme u tom slučaju. Na zasadima folklorističkih škola utemeljenih na komparativnom pristupu kao i interkulturalnog pristupa koji je podjednako prihvaćen u etnologiji i kulturnoj antropologiji i teoriji književnosti, tu pjesmu možemo proučavati kao odraz kulturnog, povijesnog, geografskog, vjerskog stanja jednog društva, pluraliteta društva.

Dosadašnjim uvidom u problematiku samo smo zagrebli područje proučavanja kulture u okvirima teorije književnosti. Kao nastavak tog promišljanja, izdvojila bih mišljenja o kulturi dviju teoretičarka književnosti. Orturd Gutjahr izabire dvije komponente kao najvažnije za određenje pojma kultura:

„ (...) s jedne strane činjenicu da je čovjek okružen svijetom simbola i značenja, a s druge strane činjenicu da se ta specifična mreža simbola i značenja može smatrati konstitutivnom za *identitet* grupe ili kolektiva“.

Na sličnom je tragu i Doris Bachmann - Medic koja „kulturu“ vidi kao „konstelaciju tekstova koji su – izvan granica napisane ili izgovorene riječi – utjelovljeni i u ritualima, kazalištu, gestama, slavljinama itd. (prema Hofmann 2013:12).

Govoreći o interkulturalnosti kao aspektu znanosti o književnosti, Hofmann u prvi plan stavlja novo viđenje granica koje nikako nisu fiksne, već se mijenjaju prema kontekstu u kojem se promatraju. Time interkulturalnost kroz svoje viđenje kulture briše krute granice između poznatog i nepoznatog, nas i Drugih:

„S interkulturalnom se znanosti o književnosti primjenjuje procesivan i dijaloški pojam kulture koji se temelji na mogućnosti autotematiziranja društva i istražuje kontekstualne promjene značenja i ljudi koji se lociraju situativno i višestruko. U ovom osciliranju između različitih orijentacija radnje dolazi do raspuštanja i novoga stvaranja granica, odnosa moći i nasilja i spolnih uloga. Time se pojmom interkulturalnosti uzima u obzir prijelaz granice kod kojeg ni unutrašnjost ni vanjština ne konstituiraju granicu, već upravo ono između, inter. Stoga je po srijedi način funkcioniranja određivanja različitosti koji podupire, mijenja ili iznova pokreće proces kulturacije“ (Hofmann 2013:14).



Upravo književnosti Hofmann daje povlašteno mjesto kao onoj koja može odražavati fenomene i procese kulture stvarajući „multiperspektivne, ambivalentne i mnogoznačne tekstove i time opravda kompleksnost policentričnog svijeta“. Takvom pozicijom književnosti dolazi do sinteze književnosti i kulture:

„Time se književnost i kultura nalaze u jednome specifično povezanom odnosu. Književnost učinkovito sudjeluje u procesu pisanja kanona simboličkih oblika izražavanja jedne kulture time što taj proces istovremeno odražava u njegovim uvjetima konstrukcije i drži otvorenim za obnove“ (Hofmann 2013:16).

Proces koji Hofmann spominje, proces u kojem je kultura ta koja može pružiti nove oblike pa i novi život nekoj književnoj građi možemo naći u liku i djelu braće Grimm i možda najpoznatijoj zbirci bajki na svijetu, *Kinder- und Hausmärchen*. Vodeći se prije svega izvanknjiževnim razlozima, braća Grimm su narodnu predaju uvili u korice knjige stvorivši tako imaginarnu homogenu cjelinu. Ispričat ću ukratko što su i kako braća Grimm učinili. Kako bi prikupili građu, Jakob Grimm odaslao je na mnogobrojne naslove pismo u kojima pogodnim primateljima objašnjava što je folklorna građa i kako je skupljati. Tako je u uputama stajalo da građu treba zapisati doslovno, ne ispuštati ono što se čini glupo ili pokušavati to učiniti logičnim dodavanjem te zapisati sve verzije koje se pojavljuju. Kazivači trebaju biti obični ljudi, odnosno seljaci iz provincijalnih sela i manjih gradova, najbolje sela u šumama i na planinama. Grimm je naveo i neka određena zanimanja, poput pastira, ribiča i rudara kao najpogodnija. Najbolje bi bilo ispitivati starce, žene i djecu kojima je folklorna predaja još svježija u živućem lokalnom dijalektu. Posao je trebao biti obavljan savjesno, bez dizanja velike pompe oko toga, a sakupljena građa poslana natrag prema tehničkim uputama: svaki tekst na zasebnom papiru s navedenim mjestom, zajednicom, datumom zapisivanja, ime zapisivača i (kao napomena stoji: ukoliko je to potrebno!) s imenom kazivača (Grimm 1999:1-8).

Usprkos uputama koje je Jakob Grimm odaslao sakupljačima bajki, a braća su ih se (navodno) pridržavala i sama, objavljene bajke su znatno promijenjene u odnosu na sakupljene originale, kao što i verzije u jednom izdanju ne odgovaraju istoj bajci u sljedećem izdanju. Prije svega, braću Grimm je na priređivanje svakog novog izdanja zbirci bajki potaknula zarada jer je trebalo naći razloga zašto bi netko ponovno kupio zbirku istih bajki, samo u drugom izdanju. Tako je Wilhelm Grimm uzeo detalje koji su se pojavljivali u više varijanti jedne bajke te ih posložio sve u jednu. Tako se dogodilo da objavljenu bajku zapravo nije ispričao ni jedan kazivač u tom obliku, već je ona bila kompilacija. Njihovi najvažniji kazivači, odnosno kazivačice nisu bile seljanke s proplanka, već obrazovane pripadnice

srednje klase s francuskim podrijetlom. Osim usklađivanja više verzija u jednu, braća Grimm su pojedine bajke cenzurirala. Tako je u priči o *Ivici i Marici* u zapisanom originalu majka ona koja oca nagovori da otjera djecu od kuće, a ne maćeha kako su objavili u svojoj zbirci braća Grimm. Zločesta majka nije se uklapala u moralne okvire njemačkog poimanja figure majke pa bili primorani zamijeniti je maćehom. Osim takvih velikih intervencija u sadržaj pojedinih bajki, iz svih su izbačeni vulgarizmi, većina nasilja (koje je u sljedećim verzijama polako bilo vraćano), bilo kakve seksualne aktivnosti kao i incest, a sve su bajke objavljene u jednom dijalektu, a ne u zapisanima (Grimm 1999:1-8).

Primjer braće Grimm ukazuje na još jednu problematičnu točku proučavanja usmene književnosti. Ta točka je uvjerenje da usmena književnost odražava one pojave koje zajednica smatra potrebnima zapamtiti. No, kako uzeti to kao vjerodostojnu tvrdnju kad je temeljena na djelima usmene književnosti koja su zapisana prema subjektivnom ukusu zapisivača ili koja su objavljena već priređena od strane zapisivača ili urednika? Time je tekstološka analiza, koja se možda na prvi pogled čini prikladnom u istraživanju, gotovo nemoguća.

Ipak, mogu li i smijem li tvrditi da bajke braće Grimm nisu djela usmene književnosti? Odgovor na to pitanje preteže ka negativnom. Jakobson i Bogatirjov kao preduvjet za egzistenciju folklornog djela navode postojanje grupe koja ga prima i odobrava. U procesu usvajanja, svako usmeno djelo prolazi kroz preventivnu cenzuru zajednice koja na taj način regulira informacije koje će se o njoj dalje prenositi (Jakobson i Bogatirjov 2010:34). Sva izdanja zbirke *Kinder- und Hausmärchen* prošla su recenziju na dvije razine: na prvoj razini urednika, braće Grimm, a na drugoj publike, koja ih je prihvatila i usvojila i u tako redigiranom izdanju. Botica takvom viđenju funkcije usmene književnosti dodaje i onu identitetsku tvrdeći da je sadržaj djela usmene književnosti od zajednice prihvaćeno obilježje. Takvo obilježje nastaje polako, ali se i dugo zadržava u usmenoj književnosti bez obzira na izvanknjiževne okolnosti (Botica 2013:15). Opet, naša zbirka bajki za djecu prolazi na testu. Za primijetiti je da u takvom pogledu na funkcionalnost usmene književnosti, Botica olako spominje pojam *tradicija*. Prema njemu, obilježje je ono što je zajednica odobrila svojim prihvaćanjem i daljnjim prenošenjem, a prošlo je selekciju, odnosno odabiranje elemenata koji će se dalje prenositi, a koji ne. Isto se događa i s tradicijom: ona je uvijek konstruirana i u skladu sa specifičnim okolnostima pojedinog povijesno-kulturnog razdoblja. Promjenom tih okolnosti ono što je *tradicija* itekako se može promijeniti. Tako su i braća Grimm konstruirala (stalni) epitet *dobra majka* i *zla maćeha* koji prije nije bio zabilježen kao temeljno svojstvo bilo majke bilo maćehe (usp. Hobsbawm 2002).

Botica na još nekoliko mjesta upada u (etnološku) zamku kao što je homogeniziranje zajednice. Pišući o recepciji književnog djela u zajednici piše sljedeće:

„Primalac tako ustrojjenih književnih djela po pravilu je sav narod, jedino relevantno odredište za smislenu uporabu te čudesne čestice „svi“. Doista, svi participiraju u duhovnim proizvodima toga tipa, i to je svojevrsna konvencija usmenoknjiževne i, općenito, tradicijske kulture. Do svih njih dopire neka dobro formulirana i stilizirana struktura i među njima se konkretizira. Ona najčešće odgovara njihovim predodžbama, osjećajima, nazorima, sustavu vrijednosti i sustavima simboličke reprezentacije. U takvoj komunikaciji, održavanoj jezikom i cjelinom kulture, ostvaruje se literarizacija i duhovno zajedništvo. Kad se dogodi to sudioništvo, proizvodi lako postaju arhetipske funkcije kojima recipijenti daju puni smisao i mnogobrojna značenja, pa se pritom ostvaruje i verbalni folklor kao iznimni proizvod neke povezane grupe/zajednice“ (Botica 2013: 32-33).

Ako promotrimo citirani paragraf iz etnološke i kulturno antropološke perspektive naići ćemo na radikalnu kritiku takvog poimanja homogenosti zajednice te promišljanja kulture kao fenomena. Za to ću se osloniti na članak američke antropologinje Lile Abu Lughod koja se u članku *Writing against culture* osvrnula na poziciju žene u feminističkom pokretu. Abu Lughod započinje članak ocrtavanjem temeljne razlike u antropologiji: razlike između Zapadnog svojeg i Ne-zapadnog drugog. Antropologija kao disciplina od svojih početaka pokušava dati glas Drugome ili uspostaviti dijalog između sebe (*selves*) i drugoga, bilo kroz tekst bilo kroz tumačenje susreta pri terenskom radu. Kako se ta granica ne bi obrisala, najlakše je od proučavanog napraviti Drugog. Jedan od razloga za takav čin je da istraživač ne može biti objektivn u istraživanju „svojih“ kao ni „drugih“. Položaj antropologa koji istražuje zajednicu kao da uvijek mora biti objektivn i izvanjski. S obje kategorije se disciplina već neko vrijeme (od 80-ih godina 20. stoljeća) bori: ne može se biti objektivna kao u prirodnim znanostima jer etnolozi i kulturni antropolozi konstruiraj drugoga svojim tekstom ili interpretacijom, te isto tako, nikada ne stoje izvana:

„On ili ona stupa u definiran odnos prema Drugome koji je premet istraživanja, ne samo kao Zapadnjak, nego i kao Francuz u Alžiru tijekom rata za neovisnost, kao Amerikanac u Maroku tijekom arapsko-izraelskog rata 1967., ili Engleskinja u postkolonijalnoj Indiji. Ono što zovemo izvanjski, zapravo je položaj iznutra šireg političko-povijesnog kompleksa<sup>3</sup>“ (Abu Lughod 1986:468).

---

<sup>3</sup> U originalu: He or she stands in a definite relation with the Other of the study, not just as a Westerner, but as a Frenchman in Algeria during the war of independence, an American in Morocco during the 1967 Arab-Israeli war, or an Englishwoman in postcolonial India. What we call the outside is a position *within* a larger political-historical complex (prijevod JK)

Problem homogenosti proučavane skupine postao je očit u pokretu feminizma s naizgled prihvatljivom tvrdnjom Simone de Beauvoir da bi žene trebale biti *svoje* i subjekti, a ne muškarčevi *drugi* i objekti. No, problem na koji ovdje nailazimo je sljedeći: tko su te žene u čije ime se govori? Dije li homoseksualne Afro-Amerikanke isti identitet sa heteroseksualnim bijelim ženama iz srednje klase? Zaključak koji Abu-Lughod donosi na temelju iskustva feminizma jest da je kultura instrument društva koji omogućava stvaranje i postojanje Drugoga te se ona koristi kao odnos moći. Prema tome, autorica smatra da je sasvim opravdano pisati *protiv kulture* što je i navijestila u istoimenom naslovu. Za to predlaže tri metode (koje ne smatra konačnima): diskurs i praksu, veze te *etnografije pojedinačnog*. Diskurs i praksa koja ga prati u sociolingvističkom smislu usmjerava nas na načine na koje pojedinac koristi verbalne resurse za potrebe socijalizacije. Nadalje nas autorica upućuje na promišljanje povijesnih, gospodarskih, osobnih okolnosti te odnosa moći koje su doprinijele da u jednom trenutku antropolog istražuje nekog pojedinca ili zajednicu. Ideja *etnografije pojedinačnog* temelje nalazi u zborniku *Writing Culture* (Marcus i Fischer, 1986) u kojem je naglasak stavljen na tekst i pisanje kao stvarnu moć antropologa. S takvom moći oni mogu stvoriti Drugoga i najčešće to (svjesno ili nesvjesno) i rade. Abu-Lughod vidi *etnografiju pojedinačnog* kao metodu kojom se izbjegava generalizacija na kojoj počiva stvaranju drugoga. No, pritom je svjesna i nedostataka te metode, prije svega privilegiranja mikro nad makro procesima te zanemarivanja okolnosti koje nisu isključivo lokalne:

„Razdor između profesionalnog i autoritativnog diskurza generalizacije i svakodnevnih jezika (našeg vlastitog i onog drugog) uspostavlja temeljnu razdiobu između antropologa i ljudi o kojima piše što olakšava konstrukciju antropološkog subjekta kao istovremeno drugačijeg i inferiornog<sup>4</sup> (Abu Lughod 1986:474).

Prva dobra značajka takvog pristupa jest odupiranje generalizaciji, ono što Botica naznačuje kad piše: „Doista, svi participiraju u duhovnim proizvodima toga tipa, i to je svojevrsna konvencija usmenoknjiževne i, općenito, tradicijske kulture“ (Botica 2013: 32-33). Okrenutim postupkom pokazuje se da je kvaliteta koja se uspostavljala takvim postupkom u svim društvenim znanostima zapravo konstruirana od strane autora. Dalje, opisom detaljne situacije istraživanih (kazivača) i njihovih veza pokazuje se kako su oni najvažniji za našu interpretaciju i zbog toga im se mora dati takav položaj. Na kraju autorica kao treću značajku donosi onu najzanimljiviju za ovaj rad. Fokusiranjem na pojedinca i etnografiju rađenu na

---

<sup>4</sup> U originalu: „The very gap between the professional and authoritative discourses of generalization and the languages of everyday life (our own and others') establishes a fundamental separation between the anthropologist and the people being written about that facilitates the construction of anthropological objects as simultaneously different and inferior“ (prijevod JK).

malom broju kazivača, istraživač može analizirati tekstualne načine kako se pojedinac reprezentira. U ovom se tekstu implicitno govori i o prednosti kvalitativne nad kvantitativnom metodom. One u samom tekstu nisu naglašene jer su već upisane u kontekst cijelog zbornika kao i nove epistemološke postavke discipline 80-ih godina 20. stoljeća. Ovdje se posebnim naglašavanjem te razine teksta htjelo ukazati na razliku između antropološkog preferiranja kvalitativnih metoda i sociolingvističkih kvantitativnih (Abu Lughod 1986:468-480). Temeljem takvog shvaćanja, Gudeljava *Antologija* je ono pojedinačno u ovom radu na temelju koje se mogu izvesti valjani zaključci. Iako se radi o ograničenom korpusu, on može predstavljati valjani uzorak za analizu zbog svoje široko shvaćene geografske i kulturne baze.

U prilog takvoj metodologiji ide i tvrdnja Vitomira Belaja koji smatra da su slavenski usmeni tekstovi zapisani u 19. stoljeću očuvali svoju formu i poruku te se mogu smatrati tipološki najstarijim tekstovima jer se poklapaju s indijskim i hetitskim obrednim zapisima. No, neke se pjesme mogu smatrati starijima po svom postanku od drugih jer su općenitije, bez navođenja konkretnih imena protagonista i mjesta odvijanja radnje koja su se vremenom zagubila. Kao primjer takvoj opreci mogu poslužiti dvije pjesme. Prva pjesma, *Kolika je na Bembaši trava*, imenuje svoje protagoniste i daje nekoliko mjesta događanja:

*Kolika je na Bembaši trava,  
Još je ljepša Dizdareva Javra  
Kad iziđe pred grad na salandžak:  
Kad se njine, od nje sunca sine,  
Ispod grla jasna mjesečina,  
Iz njedara dvije jasne zv'jezde.  
Gledao je Dženetiću Ibro,  
Gledajući tiho govorio:  
„Srce, dušo, dizdareva Javro!  
Da te prosim, bi li pošla za me?“  
Govorila dizdareva Javra:  
„A boga mi, Dženetiću Ibro,  
Nit' me prosi, ni't ću poći za te!“  
Kad to čuo Dženetiću Ibro,  
Uze Javru po svilenu pasu,  
S njom pobježe niz to ravno polje  
Kano zv'jezda preko vedra neba,  
I on ode gradu nad Kovače.  
Vita jelo, istina je bila:  
Ona s' Ibri u njedra savila.  
(Vuk, I., 506., prema Gudelj 2012:203)*

U pjesmi koja tematizira otmicu djevojke saznajemo da se radnja odvija u Sarajevu prema toponimima Bembaša i *gradu nad Kovače* te imena dvoje mladih uz označavanje iz koje su porodice: Dizdareva Javra i Dženetić Ibrahim (Ibro). Nasuprot njoj, u refleksivnoj pjesmi *Draga moja, jesi i' mi zaspala* ne saznajemo ništa konkretnije:

„Draga moja, jesi i' mi zaspala,  
jesi i' meni mesto ostavila?“

„Jesam, dragi, ali mesto tesno:  
na grudima, među golubima,  
ispod grla, među đerdanima.“

(M. A. Vasiljević, Jugoslavenski muzički folklor, 185., prema Gudelj 2012:205)

#### **4. Etnološka analiza - korak prema etnografiji i rekonstrukciji slavenskog mitskog svjetonazora**

U obliku usmene poezije do današnjih je vremena sačuvana mitska predaja Slavena pa se ona može smatrati povijesnim izvorom kojemu ne bismo trebali odreći pouzdanost. Kako nema gotovo nikakvih sačuvanih pisanih ni arheoloških zapisa o mitskom svjetonazoru Slavena, prvi istraživači na tom su području bili stručnjaci na području jezika - lingvisti. Slijedeći princip da su slavenski jezici srodni međusobno, a na višoj su razini dio indoeuropske skupine jezike, lingvisti su počeli tragati za zajedničkim poveznicama u slavenskoj usmenoj predaji. Svodeći neminovne razlike na razinu strukture, primijenili su matematički princip koji traži zajednički nazivnik kako bi zbrojio dva različita razlomka. Od početka 20. stoljeća, posebno od kraja II. svjetskog rata, filolozi i lingvisti poput Claudea Lévy Straussa, Georges Dumézila, Vjačeslava V. Ivanova i Vladimira N. Toporova, Borisa A. Uspenskija, a u hrvatskoj znanosti Radoslava Katičića, Mislava Ježića i Vitomira Belaja tom su metodom pokušali rekonstruirati slavenski mitski svjetonazor. Prvo važno obilježje koje se pojavilo kao rezultat istraživanja spomenutih znanstvenika, ali i mnogih drugih, je saznanje da je kod Praslavena vladalo pravilo cikličnosti, a nelinearnosti. Na to ukazuju mnoge sličnosti u pričama koje su zapisane u Vedama iz čega proizlazi zaključak da se bez sumnje radi o indoeuropskoj predaji. Ciklus o kojem je ovdje riječ, vremenski je period od jedne godine, godine koja je Praslavenima počinjala u rano proljeće. U toku te jedne godine svaki bi se put iznova odigrala dva velika mita koja su drugo važno obilježje slavenskog svjetonazora koji se pokazuju krucijalnima za ovaj rad. Naime, ta dva mita djeluju kao zajednička pra(južno)slavenska podloga današnjim svadbama te su oni onaj traženi zajednički nazivnik koji omogućava usporedbu tekstova usmene provenijencije iz različitih, poslužimo se sada tim nazivom, u nedostatku boljeg, nacionalnih južnoslavenskih književnih korpusa (usp. Toporov 2002).

##### **4.1. Dva mita**

U nastavku ću ukratko opisati ta dva mita koristeći se, prije svega, djelom *Hod kroz godinu*

Vitomira Belaja. Prvi mit govori o kozmičkom sukobu, odnosno sukobu dvaju božanstava koji se bore za prevlast. Iz građe usmenih djela, znanstvenici su uspjeli rekonstruirati likova dvaju glavnih slavenskih božanstava – Peruna i Velesa. Njih dvoje postoje kao opreka jedan drugome. Perun je na nebu, gore, vladar je munje i gospodari svijetom živih, dok je Veles gospodar svijeta mrtvih a nalazi se u vodi, dolje i vladar je vode (u kojoj se i nalazi svijet mrtvih). Opreka gore-dolje odnosi se na drvo svijeta, *arbor mundi*, koje stoji u središtu svijeta kao nosivi element. Perun se nalazi u njegovoj krošnji koja predstavlja nebo, dok je Veles smješten ispod samog stabla, u njegovom korijenu. Njih se dvoje izmjenjuju u vladavini zemaljskim dobrima te svatko vlada pola godine, odnosno kroz dva godišnja doba. Veles, personificiran kao Zmija, (a ona je samo ženski pandan Zmaja), uspijeva zarobiti vode u jesen i zimu. No, Veles uz to pokušava još nešto – doći na Perunovo mjesto na vrhu stabla i tako poremetiti kozmički red. Dok se on u obliku zmije penje prema gore, Perun se brani svojim oružjem i gađa ga munjama. U prirodi se to očituje u proljetnim i ljetnim olujama te su stoga proljeće i ljeto dva Perunova godišnja doba. Takva borba nikad ne dobiva konačni epilog, već se svake godine, odnosno svaka dva godišnja doba, ponovno odigrava. Zanimljivo je da Perun i Veles nastupaju kao jednakopravni protivnici te nijedan od njih nije okarakteriziran kao isključivo loš ili dobar, već su oni jednakovrijedni i ravnopravni. Oboje donose korist za ljude (voda za vegetaciju i sunčeva toplina), ali im mogu i naštetiti tim istim oružjem (poplave i požari). Nešto veće simpatije prema Perunu proizlaze iz toga što je on gospodar gornjeg svijeta, dakle svijeta živih, dok Veles gospodari donjim svijetom, svijetom mrtvih (usp. Belaj 1998 [2007]).

Drugi mit također slijedi pravilo cikličnosti, a djeluje kao nadgradnja temeljnog mita o kozmičkom sukobu. Taj drugi mit govori o svadbi, svetoj svadbi božanske braće blizanaca u kojemu glavne uloge igraju sin i kćer boga Peruna, Juraj i Mara. Njih dvoje ne znaju da su braća pošto je Veles ukrao Perunu sina, Jurja, netom nakon njegovog rođenja. Kako je Juraj odrastao kao Velesov sin istasao za svadbu, jedina koja mu je po statusu odgovarala bila je božja kćer, a to je bila Perunova kćer Mara. Iz ophodnih jurjevskih pjesama rekonstruiran je njihov prvi susret na Jurjevo. Uz Jurja, Mara ima još devetero braće koji su ostali kod Peruna što saznajemo iz činjenice da će oni Mari na svadbi istovremeno biti i djeveri i braća. Svadba se događa na drugi važan praznik slavljen u puku, a to je Ivanje. Tada glavni muški lik ove naše priče, Juraj, preuzima drugo ime, stariju verziju imena pod kojim smo ga dosad znali – Ivan ili Ivo. Zbog te promjene, a da ne bih bunila čitatelje, od vremena kad Juraj promijeni ime u Ivo, koristit ću njegovo dvojno ime Juraj/Ivo. Iz istog ću razloga kasnije navoditi i ime našeg ženskog lika u dvojnoj verziji. Juraj/Ivo se ne pokazuje kao najbolji ženik svojoj

nevjesti te je iskorištava u vrijeme sjetve po poljima i potom ostavlja. No, Mara će mu se osvetiti; kroz jesen i zimu njen lik preuzima osobine osvetoljubive Morane poznate ponajviše kod zapadnih Slavena. Uz pomoć svoje devetore braće, Mara/Morana ubija Jurja/Ivu i od njegovih dijelova pravi svoju kuću. Prema tome, Mara/Morana je nadživjela svog brata/muža/preljubnika, ali ne zadugo. Koristeći se opet zapisima iz zapadnoslavenskih usmenih djela, vidljivo je da u vrijeme Korizme postoji običaj iznošenja *smrti* iz sela. Belaj tu vidi smrt Mare/Morane koja je na kraju i sama postala simbolom smrti (usp. Belaj 1998 [2007]).

Ova dva mita donose nam preko spominjanja graničnih vremena rekonstrukciju praslavenske godine. Samo rođenje Jurja i Mare datirano je na današnji Uskrs, koji je prekrpio praslavenski praznik Velju noć, odnosno rođenje mladog Božića, božjeg sina Jurja. Juraj i Mara su se prvi put susreli na Jurjevo koje djeluje kao granica između zimske i ljetne polovice godine ili doba promjene boga koji prevladava. Tada Perun uspijeva osloboditi vode, a kao znak tog oslobođenja dolazi Juraj koji sa sobom donosi rosu i osigurava plodnost. Centralni čin, svadba, događa se na Ivanje, 23. lipnja. Vrijeme kada Juraj/Ivo umire neki nalaze u 26. studenom ili jesenjem Jurjevu ili za vrijeme poklada kada se spaljuje *pust*, *fašnik*. Bez obzira na to, već se nalazimo u zimskom dijelu godine, u prevlasti Velesa. U to isto Velesovo vrijeme, koji je, podsjetimo se, bog svijeta mrtvih, umire Juraj/Ivo, ali i Mara/Morana. Njenom smrću u vrijeme korizme, neposredno pred sam Uskrs, s pozornice događanja nestaju oba glavna aktera. No, ne zadugo. Na kraju korizme dolazi Uskrs, vrijeme u kojem će se božanska braća opet roditi. Time je krug zatvoren, a ujedno može ponovno početi.

#### **4.2. Mit, obred, svadba**

U prethodnom smo se poglavlju upoznali s dva rekonstruirana praslavenska mita. No, što je to mit? Zašto je mit bitan za analizu usmene književnosti?

Belaj opisuje mit kao:

„ ... logička i čvrsto strukturirana, usustavljena predaja kojom se objašnjava ustrojstvo svijeta i čovjekov položaj u njemu. Mit je pripovijedanje o zgodama bogova. On pripovijeda o događajima koji su se dogodili *izvan* našega svakodnevnog svijeta, *izvan* našega vremena: dogodili su se *prije* početka vremena, događaju se *mimo* njega ili će se dogoditi nakon njegova isteka, ali ti događaji bitno utječu na tijek *našega* vremena“ (Belaj 2007:21)

Dva opisana mita nisu postojala sama za sebe, već su bili sastavni dio obreda. Etimologija



hrvatske (slavenske) riječi *obred* vodi nas do indoeuropskog izvora koji označava „ono što je uredno stavljeno jedno uz drugo“. Mit je tekst koji prati obred, dok je obred oponašanje događaja o kojem saznajemo iz mita. Zbog ostvarivanja svoje posebnosti i lakšeg pamćenja, tekst mita posložen je u stihove, a ne rečenice kao svakodnevni govor. Mit o obred čine smislenu cjelinu. Zato se mnogi znanstvenici danas, kad imamo dostupne samo tekstove (mitove) a ne i obrede, nalaze u velikoj nevolji kako rekonstruirati, analizirati ili izučavati te tekstove. Belaj upozorava na potrebu za interdisciplinarnim istraživanjem u kojem bi sudjelovali filolozi, etnolozi i kulturni antropolozi, zatim arheolozi, povjesničari, povjesničari umjetnosti, psiholozi i drugi. Slijedeći etnološke zasade, obred se može proučavati *izvana* i *iznutra*. Promatranjem izvana sastoji se od promatranja obreda bez da se sudjeluje u njemu. Pristup iznutra nam nudi mogućnost shvaćanja perspektive onih koji u obredu sudjeluju, čak da i sam istraživač sudjeluje. No, u slučaju proučavanja mitova danas više nije moguć pristup iznutra jer samog obreda nema. Izvanjski pristup ujedno je i objektivniji; pruža mogućnost uspostaviti tipologiju, uspoređivati različite pojave te izvesti zaključke iz tih analiza. Također, on nam omogućava da uspostavimo uzročno-posljedične odnose i time rekonstruiramo pozadinu obreda. Na taj, vanjski, način, Belaj je uočio tri elementa bez kojih obred ne bi bio cjelina. Prvi element je „misao o disharmoniji, o katastrofičnosti situacije i o zadatku“, drugi je sam obredni čin kojim postizemo taj zadatak, a treći je tekst koji prati obredni čin (Belaj 2007:21-24; 28).

Obredi mogu biti, a najčešće i jesu, ujedno i obredi prijelaza u kojima pojedinac koji se podvrgava ritualu mijenja svoj položaj u društvu, odnosno prolazi inicijaciju kako bi bio spreman za obavljanje te druge društvene uloge. Francuski antropolog Arnold Van Gennep definirao je ritual prijelaza (*rites of passage*) na sljedeći način: „Obredi koji prate svaku promjenu mjesta, države, društvenog položaja i dobi<sup>5</sup>“ (Turner 1969(1997):94). U prijevodu van Gennepova djela stoji riječ ritual koja je sinonim riječi obred te ću sama nastaviti koristiti riječ ritual slijedeći prijevod. Autor smatra da u svakom ritualu postoje tri stadija: separacije, liminalnost i reintegracije. Za prvu je fazu karakteristično odvajanje pojedinca ili grupe od svojih uobičajenih položaja u društvu. U drugoj su fazi sudionici rituala u dvojakoj poziciji: nalaze se u kulturnoj realnosti koja ima naznake prošlog i budućeg stanja. U trećoj fazi ponovno se uključuju u društvo, no sada u svojoj novoj ulozi koju su stekli ritualnom (prema Turner 1969(1997):94-95). Tu istu shemu Victor Turner prilagodio je tako da odgovaraju sekulariziranom svijetu razlikujući liminalno i liminoidno. Liminalno se odnosi na ritual koji se odvija tamo gdje kontinuitet grupe ovisi o ritualnoj separaciji, a liminoidno je više

---

<sup>5</sup> U originalu: Rites which accompany every change of place, state, social position and age (prijevod JK).

neobavezna vrsta aktivnosti za otvorenija društva (Turner 1969 (1997):xi).

Pitanje relevantnosti obreda danas pokušala sam usustaviti u drugom poglavlju, navođenjem Belajeve tvrdnje da su ostaci obreda danas vidljivi u običajima. Obredi su ljudima služili kao pokušaj da očuvaju harmoniju koja vlada, da ne dopuste da se *kozmos* (red) pretvori u *kaos* (nered). Belaj nalazi tri osnovne funkcije običaja:

„ - religijsko-moralnu (mitovi objašnjavaju kako se ljudi trebaju ponašati, obredi to omogućavaju)

- zaštitnu (vojničku; društvo treba zaštititi od napada neprijatelja)

- gospodarsku (obredima treba osigurati rodost i plodnost)“ (Belaj 2007:34-35).

Najveća je mogućnost nastupanja kaosa na kraju jednog ciklusa, odnosno godine. Kako bi se osiguralo da se ne poremeti ravnoteža u izmjeni godišnjih doba ili da se osigura plodnost polja i ljudi, obredi su se morali pravilno izvoditi. Kad su obredi nestali, a umjesto njih ostali njihovi ostaci, običaji, ta je karakteristika pravilnog izvođenja prešla na njih. Kako se mnoge radnje nisu mogle oponašati doslovno, one su se ispoljavale simbolički. Pravilnim izvođenjem brojnih obreda na svaki od spomenutih datuma ljudi su osiguravali slijed događaja. Nijedan se događaj nije smio preskočiti ili nepravilno obilježiti. U tom bi se slučaju poremetio kozmički red i kaos bi zavladao. Jednako se pravilo primjenjivalo na svaku ljudsku svadbu: ona je morala biti izvedena po svim (simboličkim) običajima kako bi takvim pravilnim izvođenjem osigurao red, u ovom slučaju obilje u imanju i potomstvu mladog bračnog para (usp. Belaj 1998 [2007]), Gavazzi 1991).

## 5. Svadba kao etnološki i društveni čin

Svadba, uz rođenje i smrt, predstavlja jedno od ključnih mjesta u tradicionalnom shvaćanju životnog ciklusa pojedinca, ali i cijele zajednice. Sklapanjem braka dvoje mladih stvaraju preduvjete za odgajanje potomstva koje je nužno za nastavak zajednice kao takve. Stoga je vrlo važno da se svadba provede kako treba, prema pravilima na što upozorava i hrvatska etnologinja Zorica Vitez na početku poglavlja *Udaja i ženidba* u kapitalnom djelu o tradicijskom načinu života na području Hrvatske *Etnografija: Blagdan i svagdan hrvatskoga puka* (1998). Zbog takve posebnosti često se upravo u njoj nastavljaju ili oživljavaju pojedini elementi koji se smatraju tradicionalnim u svim sferama usmenog stvaralaštva – od poezije do folkloru. U obilnoj etnografskoj građi mogu se pronaći zapisi o *idealnim* svadbama na nekom području, što zasigurno nije bila *realna* situacija na terenu. Usprkos velikoj raznolikosti, istraživači su uočili neke zajedničke karakteristike:

„Mnogobrojni opisi svadbenih običaja u Hrvata pokazuju da su oni regionalno vrlo različiti i gotovo svuda složeni, sastavljeni od više glavnih skupina običaja, počevši od odabiranja bračnog para, preko predsvadbenih sastanaka predstavnika udavačine i ženikove obitelji (na kojima se ispituje spremnost obiju strana za sklapanje braka i utvrđuju uvjeti, procedure i sudionici svadbe) i na kraju same svadbe te poslijesvadbenih običaja“ (Vitez 1998:157-161).

Znači li to da je upravo opisani tijek svadbe idealni tip, bez obzira na svoje lokalne karakteristike? Hoćemo li u analiziranom korpusu nailaziti samo na idealne tipove jer oni opisuju svadbu kako bi se trebala provoditi, kao najbolja imitacija svete svadbe Mare i Jurja/Ive? U šestom poglavlju *Antologije* nalazimo pjesmu *Grad gradila b'jela vila* koja u sebi sadrži sve (idelanotipske) elemente o kojima je Belaj pisao, a ovdje sam ih prenijela u četvrtom poglavlju:

Grad gradila b'jela vila  
ni na nebu ni na zemlji,  
no na granu od oblaka.  
Na grad gradi troja vrata:  
jedna vrata sva od zlata,  
druga vrata od bisera,  
treća vrata od škerleta.  
Što su vrata suha zlata,  
na njih vila sina ženi.  
Što su vrata od bisera,  
na njih vila kćer udava.  
Što su vrata od škerleta,  
na njih vila sama sjedi,  
sama sjedi, pogleduje  
đe se munja s gromom igra,  
mila sestra su dva brata,  
a nevjesta s dva đevera.  
Munja groma nadigrala,  
mila sestra oba brata,  
a nevjesta dva đevera.“

(Vuk, I. 226. prema Gudelj 2012: 249).

U ovoj pjesmi nalazimo prije svega lokaciju održavanja svadbe – *na granu od oblaka*. Belaj nam otkriva da je ta grana dio središnjeg drva ili *arbor mundi*, mitskog i obrednog središta Kozmosa. Saznajemo i tko ga gradi, to je bijela vila, nadnaravno biće koje posjeduje sposobnosti ne samo da izgradi grad *ni na nebu ni na zemlji*, već da taj grad (odnosno dvorac, na što nas upućuje slovenska riječ *grad* koja i danas znači dvorac (usp. Jurančić 1972)) ima čak troja vrata i to sva napravljena od dragocjenih materijala – zlata, bisera i škerleta. Takav grad poprište je neobičnog događaja, vjenčanja vilinog sina s vilinom kćeri, svojom sestrom. Uz to tu se još i *munja s gromom igra* kao i *mila sestra su dva brata, / a nevjesta s dva đevera*. Na kraju pjesme, dakako, dolazi rasplet, a to je nadigravanje munje nad gromom kao i sestre

nad braćom, odnosno djeverima. Pred nama je na jednom mjestu opis svete svadbe božanske braće Mare i Jurja. Zaustavimo se sad na ovom primjeru bez ulaženja u daljnju analizu preostalih dijelova pjesme. Njima će biti posvećeno šesto poglavlje ovog rada. Iako u ovoj pjesmi nalazimo siže za koji Belaj vjeruje da je rekonstrukcija praslavenskog mitskog nazora, u njoj ne nalazimo nikakve naznake onim dijelovima svadbe o kojima je pisala Vitez. Njih ćemo naći u drugim pjesmama u *Antologiji*, a pokušat ćemo ih posložiti u smislenu cjelinu služeći se ponajprije podjelom svadbe na sastavne dijelove Milovana Gavazzija.

### **5.1. Svadba kao predmet proučavanja etnologa i kulturnih antropologa**

Pogledajmo što su o svadbi, načinima istraživanja i njenoj strukturi zapisali etnolozi i kulturni antropolozi. U nastavku ću u grubim crtama opisati tijek svadbe kako su ga opisali mnogobrojni istraživači hrvatske folklorne baštine, a sažela Vitez kao presjek običaja slavljenja svadbi. Zbog sličnosti na južnoslavenskom području možemo se osloniti na zapise hrvatskih etnografa i folklorista. Bez dublje analize, možemo reći da u tim zapisima sigurno ima kulturnih utjecaja iz drugih područja koje geografski pokriva Gudeljeva *Antologija*. No, u daljnjim je istraživanjima svakako uputno proučiti dodatnu folklorističku literaturu. Uz opis svadbenih dijelova bit će prezentirane pjesme koje tematiziraju pojedini dio te će ih pratiti kratka interpretacija.

Vitez navodi dvije mogućnosti kako se brak mogao zasnovati, a da bude priznat od strane zajednice: ženidbom (u idealnom ili prilagođenom situaciji obliku) i otmicom djevojke. Otmica mladenke može se pratiti u „davnoj prošlosti Slavena“ (Vitez 1998:159), a posljednji su zapisi o tom činu iz sredine 20. stoljeća. Zanimljivo je primijetiti da u tradicijskom okviru svadbe nema građanskog (zakonskog) vjenčanja u svadbi, nego se ono obično održavalo nekoliko dana prije ili poslije same svadbe, a u nekim slučajevima tek godinama kasnije. Na temelju toga može se zaključiti da je građansko vjenčanje naknadno uklopljeno u tradicionalnu svadbu i nije nikako bio njen najvažniji dio (Vitez 1998:158-161). U antologiji nalazimo dva primjera otmice nevjeste. Prva se pojavljuje u pjesmi u kojoj majka mladoženje moli svatove (kuma, odnosno starog svata) da joj dovedu *snahu*:

Opremajte se, Pomoravljani,  
Pomoravljani, Podunavljani,  
Po lepu momu devojku!  
Zaran', kume, zaran', stari svate!  
Moli vam se ženikova majka:  
Zarana joj snau dovedite,  
Da donese sunca u nedrima,

U rukav' ma sjajne mesečine!  
(N. Andrić, VII., 325. prema Gudelj 2012: 251).

Da se radi o otmici odaje podatak da majka želi da joj snahu dovedu u zoru kojoj prethodi noć, a ne tokom dana kad je uobičajeno imati svadbu. Majka spominje i stvari koje želi da snaha donese – sunce i mjesecinu – no, oni u ovom slučaju nisu poželjni darovi, već osobine mlade koji kao stalni epiteti odaju božansku nevjestu Maru. Ime djevojke se ne spominje, što govori o starosti pjesme te dodatno osnažuje tezu da se radi o Mari (usp. Belaj 2007).

Drugi primjer otmice pojavljuje se u ponešto izmijenjenom obliku u *pjesmi Zmaj proleće s mora na Dunavo*. Izgleda da se ovdje radi o dogovorenoj otmici:

Zmaj proleće s mora na Dunavo  
i pod krilom pronese djevojku, -  
pod jednijem lijepu djevojku,  
a pod drugim ruho djevojačko.  
Al' je zmaju žeđa dodijala,  
ispod krila ispusti djevojku  
pak je posla za goru za vodu;  
al' na vodi tri mlada bečara.  
Jedan veli: „Lijepo djevojke!”  
Drugi veli: ”Da je upitamo!”  
Treći veli: „Da je obljubimo!”  
Al' govori lijepa djevojka:  
„Prođ' te me se tri mlad bečara!  
Ja sam kćerca cara čestitoga,  
a sestrice paše bosanskoga,  
vjerna ljuba zmaja ognjenoga.”  
Pak proleće preko ravna polja  
kako zv' jezda preko vedra neba.  
(Vuk, I., 239. prema: Gudelj 2012: 254).

Slika zmaja koji nosi lijepu djevojku i djevojačko ruho ukazuje na prelazak djevojke iz obiteljske kuće u mladoženjinu. Prelazak iz poznatog u nepoznato označavaju vodeni toposi – koji su za Slavene predstavljali granicu između živog i neživog svijeta. Prelaskom iz obiteljske kuće u mladoženjinu nevjesta postaje dio drugog svijeta, a veza s obiteljskom kućom se prekida. Da baš zmaj koji je otjelovljenje lošeg u mitološkom nazoru Slavena prenosi djevojku, govori o otmici, a tezu da je to dogovorena otmica podupiru stihovi u kojima sama djevojka kaže da je *vjerna ljuba zmaja ognjenoga* (usp. Belaj 2007, Mencej 1997).

Opsežan etnografski materijal o tradicijskom svjetonazoru i svadbi kao sastavnom elementu tog svjetonazora nudi mnogobrojne mogućnosti istraživanja raznih društvenih aspekata koje svadba kodificira. Kodifikacijsku narav svadbe vidimo u slovenskoj riječi za

brak koja glasi zakon, jednako kao i svaki drugi pravni akt koji donosi zakonodavna vlast u suvremenim državama (usp. Jurančić 1972). Kako društvene implikacije svadbe nisu prvotni cilj ovog rada, ovdje ću ih samo naznačiti kao teme koje je moguće proučavati zasebno na odabranom korpusu. Prije svega, u svakoj svadbi postoji velika opreka između privatnog i javnog aspekta tog čina. Iako svadba traži samo dva aktera, mladoženju i nevjestu, gotovo nikad to nije konačni broj svatova. Uključivanjem obitelji i prijatelja svadba postaje javna. Također su javne (i mjerodavne) i pravne posljedice koje proizlaze iz svadbe. Uobičajeno je da je par koji se želi vjenčati iz istog ili vrlo sličnog ekonomskog i društvenog staleža. Odstupanja od takve prakse predstavljaju iznimke koja su obično toliko izuzetne da ih usmena književnost zabilježi. Dolazaka jednog od mladenac iz daleke zemlje uobičajeno je samo u iznimnim slučajevima. Ove dvije razine promatranja svadbe na prvi se pogled mogu iščitati iz korpusa koji donosi *Antologija*, no nisu i jedine. Takve teme su preopširne da bi ih se teorijski sagledalo u ovom radu, no zasigurno će svoje mjesto naći u nekom budućem istraživanju.

## 5.2. Svadba u šest dijelova

U opisu tijeka svadbe Vitez slijedi Gavazzijevu podjelu koji je odredio šest dijelova svadbe: (1) zagledi ili ogledi, (2) prošnja, (3) obilježje, (4) zaruke i/ili prstenovanje (5) svadba (podijeljena u tri dijela), te (6) *pohodi, pohođani – prvići, povrati*. Do takve strukture Gavazzi je došao analizom djela usmene književnosti, na sličan način kao što je ruski folklorist Vladimir Propp došao do morfologije bajke. Metodologiju koju je koristio, Propp opisuje na sljedeći način:

„Mi preduzimamo uporedno proučavanje njihovih sižea. Radi poređenja izdvajamo sastavne delove bajki prema posebnim postupcima, a zatim bajke upoređujemo po njihovim sastavnim delovima. Kao rezultat dobija se morfologija, tj. opis bajke prema njenim sastavnim delovima i odnosu delova jednim prema drugima i prema celini“ (Propp 2012:27).

U prvoj fazi, zagledima, propituje se spremnost djevojke ili mladića da se uzmu jer je odbijena prošnja predstavljala sramotu za mladićevu obitelj. Na prvi pogled, zagledi kako ih opisuju Gavazzi i Vitez nisu zastupljeni u antologiji. No, propitivanje voljnosti za udaju prisutni su kao u pjesmi *Akšam đeldi – mrak na zemlju pade*:

Akšam đeldi – mrak na zemlju pade;  
dragi dragoj pod pendžere dođe.  
U drage mi sijelo biješe;  
sijelo mi drago rasplakalo:  
„Jadna draga, ženi ti se dragi!“  
„Nek se ženi, ženila ga majka;

dragog majka, dragi đevojaka!“

I ode mi od drage sijelo.

Stade draga pendžer pritvarati

i pendžeru tiho govoriti:

„Moj pendžeru, moja sirotinjo!

Na te mi je dragi dolazio,

a sada se drugom oženio!“

Dragi joj se sa pendžera javlja:

„Evo mene, draga dušo moja!

Nijesam se junak oženio,

veće 'oću s tobom o jeseni,

o jeseni koja prva dođe!“

(M. Glišić, *Sprske narodne pesme*, XI. prema: Gudelj 2012:275)

Pjesma govori o ašikovanju, fenomenu zastupljenom na područjima pod jakim utjecajem osmanskog jezika i islamske kulture. Riječ *ašikovanje* svoj korijen nalazi u turskom korijenu *aşk*, u značenju ljubav. Osmanski utjecaj ogleda se u prve dvije riječi pjesme (tur. akşam geldi) u značenju *došla je večer*. Takvim izgovorom mekog glasa *dž* u odnosu na današnji turski izgovor pjesma odaje svojzapadnorumelijski turski dijalekt, govoren na krajnjem zapadu Osmanskog carstva pa tako i u Bosni i Hercegovini, koji se danas smatra izumrlim dijalektom (usp. Škaljić, 1996). U uobičajenoj sceni ašikovanja u kojoj mladić dolazi djevojci pod prozore njih dvoje propituju spremnost jedno drugog da se vjenčaju po svom izboru, a ne tuđem. Ovdje nema posrednika o kojima piše Gavazzi već su akteri nevjesta i mladoženja. Nepostojanje zapisa o zagledima vjerojatno je rezultat suženog korpusa analiziranih pjesama ali i neformalnosti tog čina u izvedbi zbog delikatnosti odgovora (usp. Gavazzi 1991).

Primjer negativnog odgovora na prošnju, kao i neslaganja majke i oca oko toga treba li udati najmlađu kćerku nalazimo u sljedećoj pjesmi:

Na livadi zelenoj,

a pod gorom visokom,

bio šator razapet;

pod njim sjedi Leventa,

na krilu mu Latinka,

latinski joj govori,

arnauci zanosi:

„Ja imadem devet grad,

i najmlađu šćercu drag;

hoće majka da je da,

a ja je ne dam, ter ne dam,

dok ne zgradim srebrn most

i ne pospem biserom

i dragijem kamenom;

kad svatovi prohode

neka biser trepeće,

dragi kamen zvekeće,

nek je sreće to veće.“

(B. Petranović, 197. prema: Gudelj 2012: 256).

Otac ne želi *dati* svoju kćer dok ne izgradi dostojan put kojim će proći svatovi koji će doći po njegovu najmlađu kćer. Radi li se ovdje o tome da otac sam želi spremiti što bolji miraz za kćer ili očekuje bogatije poklone za nju, nije jasno. Oslanjajući se na Belaja, možda se radi o tome da do vjenčanja još ne može doći jer svi uvjeti za to nisu ostvareni, npr. put dostojan svatova njegove kćeri još nije spreman. A svadba se, nekoliko smo puta već to spomenuli, mora održati točno po pravilima (usp. Belaj 2007).

Za razliku od ogleđa u kojima glavnu ulogu obično imaju ženski članovi obitelji, u prošnju, drugi dio svadbenih priprema, idu muškarci. Najčešće se kao znak pristanka navodi djevojčino prihvaćanje jabuke s novcem. Prema ustaljenim pravilima, na poetski se način prosi djevojka koja opet kao pristanak uzima jabuku koju su donijeli prosci (jabuka je češće spominjana nego prsten). Direktnu prošnju i negativan odgovor na nju nalazimo u pjesmi *Jug pogoni po nebu oblake*:

Jug pogoni po nebu oblake,  
on ih goni Sjeveru u dvore.  
U Sjeverka neudata kćerka,  
Jug ju prosi, Sjever se ponosi:  
„Od’ otale, Juže mutivodo!  
Sve si ladne pomutio vode,  
Samo nisi Jurjeva bunara.  
Na njem sjedi Jurjevica mlada,  
Šije Jurju gaće i košulju  
zlatnom žicom, srebrnom iglicom.”

(N. Andrić, VII. , 325. prema: Gudelj 2012: 252).

Glavni akteri pjesme, Jug i Sjever, funkcioniraju kao suprotnosti i po imenu i po nakani. Jug prosi Sjeverovu kćer koju mu on odbija dati i tjera Juga iz svojih dvora. Nadalje se spominje bunar koji pripada Jurju i mladu Jurjevicu koja sjedi na tom bunaru. Sjever i Jug ovdje predstavljaju dva komplementarna slavenska boga, Peruna i Velesa. Veles vlada vodama, a Perun vodom, te bi prema tome ovdje Veles bio Jug jer je on u pjesmi okarakteriziran kao onaj koji muti vode. Zanimljivo je da Belaj piše o tome kako je Veles ukrao Perunu sina koji se kasnije javlja kao Juraj. U ovoj pjesmi Sjever (Perun) tjera Juga (Velesa) jer nema kćeri koja je slobodna za prošnju budući da Jurjevica već sjedi na Jurjevu bunaru, što se može tumačiti kao da mu je već obećana. Juraj i Jurjevica su božanska braća, Juraj i Mara, koji su pred svadbom. Bunar koji se pojavljuje ovdje predstavlja vezu između poznatog i nepoznatog, živog i neživog svijeta jer je svojim oblikom djelomično nad zemljom, a djelomično pod zemljom. Time se naznačuje Marin liminalni položaj između domaćeg (oca Sjevera) i budućeg muža (Jurja) (usp. Belaj 2007).



Suprotno od prošle pjesme, u *Ovde nama kažu* prošnja je očito bila uspješna jer se navode pokloni koje nevjesta nosi kao miraz:

Ovde nama kažu  
momče neženjeno.  
Il' ga vi ženite,  
il' ga nama dajte,  
da ga mi ženimo  
tankom Podunavkom,  
ili Pomoravkom.  
Tanka Podunavka  
mlogo dara nosi –  
tri tovara dara:  
jedan tovar dara  
svekrvu i svekrvi,  
drugi tovar dara  
kumu i deveru,  
treći tovar dara  
ostalim svatov'ma.  
(Vuk, I., 163. prema: Gudelj 2012: 279).

Pored ponovnog spominjanja etnika Podunavka i Pomoravka, ova je pjesma zanimljiva jer spominje darove koje donosi nevjesta pri dolasku u novu kuću. U prvom su to redu roditelji mladoženje, zatim glavni svatovi (kum i djever) a na kraju svi ostali svatovi. Struktura svatova koja je ovdje prikazana poklapa se s etnografskim zapisima svadbe kod koje su mnogi istraživači primijetili sličnosti s vojnom hijerarhijom u nazivlju pojedinih svatova i njihovim funkcijama (Vitez 1998: 151-183).

Pod obilježjem Gavazzi smatra poklone koje je mladenka primala nakon uspješne prošnje te se tu opet kao najčešći dar javlja jabuka sa ili bez kovanog novca, a kao mogući darovi prsten, pribadača, ogrlica, zlatni novac ili drugi nakit. O tome da je to bila očekivana pojava svjedoči sljedeća pjesma:

Prstenci zvone na nova brda.  
Nevjeste im su vjeru zadale  
da ih ne nose bez pozlaćenja,  
bez pozlaćenja bez junačkoga.  
(M. Pantić, str 101. prema: Gudelj 2012: 255).

Djevojke koje su već isprošene očekuju konkretan znak takvog statusa što se ovdje spominje kao *pozlaćenje* i očito misli na prsten ili nakit. Tradicionalni darovi koje vjerena djevojka hoće za sebe i svoje svatove spominje pjesma *Igrah se zlatnom jabukom*:

Igrah se zlatnom jabukom  
po polju, po mjedenome,

po guvnu, po srebrnome.  
Odskokom skoči jabuka,  
udara Budvu u vrata,  
salomi vrata nadvoje,  
a ključanicu natroje.  
Prosu se biser po perja.  
Savi se paun od neba,  
a paunica od polja,  
da kupe biser po perja.  
Mlada se Mara moljaše:  
„Paune, moj mio brate,  
a paunice, sestrice,  
ne kup'te biser po perja!  
Jer sam đevojka vjerena,  
vjerena, nepovedena,  
pak mi se hoće darovi:  
svakome svatu grinjica,  
starome svatu i dvije.“  
(Vuk, I., 74. prema: Gudelj 2012: 276).

Ovdje su se zadržali stariji elementi poput jabuke i vijenca (grinjice) kao očekivani darovi za svatove. Zeleni vijenac upućuje na kult plodnosti što jest najvažnija uloga pravilno izvedene svadbe. Ovdje se još jednom napominje važnija uloga staroga svata nad ostalima jer su njemu namijenjene dvije grinjice. Spominjanje konkretnog lokaliteta, Budve, govori o lokaliziranju pjesme te svjedoči o porijeklu pjesme ili, češće, zapisivača (usp. Belaj 2007).

Smatra se da su zaruke, čin u kojem se mladoženja i mladenka primaju za ruke te time potvrđuju svoju nakanu da stupe u brak, poznate svim Slavenima i da je prije to bio glavni čin svadbe. Kao zaseban dio zaruka spominje se prstenovanje i okretanje mladenke *naoposun* (u smjeru kretanja sunca). I kod zaruka je prisutno darivanje te se ovog puta daruju uzajamno mladenka i mladoženja; mladoženja mladenki daruje jabuku, prsten, novac, tekstilne predmete, nakit, neka osobita jela, dok mladenka mladoženji uzvraća nedefiniranim poklonima pri čemu svakako treba biti pića. Uz ove češće zabilježene običaje, postoje zapisi i o nekim rjeđima, poput sastanka zvanog ugovor gdje se dogovaraju uvjeti financiranja svadbe, pletenja vijenca prije svadbe, udavačin obilazak rodbine, svečani prijenos ruha i opreme u ženikovu kuću. U prilog tvrdnji da zaruke kao glavni dio svadbe gube na značaju je i manjak pjesama koje tematiziraju primanje za ruke u značenju potvrde nakane sklapanja braka ili samo sklapanje braka, pa čak i prstenovanje (Vitez 1998:151-183). Najbliže spomenutim postupcima približio se sadržaj pjesme *Oj volaru, medena ti usta!* koja govori o tome gdje će volar naći prsten:

Oj volaru, medena ti usta!  
Tjeraj vole, gdje je šuma gusta!  
U šumi je kruška podsjećena,

i na kruški torba obješena.  
U torbi je svilena marama,  
u marami zlačana jabuka,  
u jabuki devet prstenova,  
i deseta burma pozlačena!  
(N. Andrić, VII., 307. prema: Gudelj 2012: 280).

Lik volara i torbe obješene ne krušku kao mjesta gdje je burma ne pomažu u odgonetavanju značenja ove pjesme te njeno svrstavanje pod zaruke ili obilježje. Kako Gavazzijeva podjela govori o idealnim tipovima svadbe, a ne onima realnima teško je povući granice između jednog i drugog djela. Vjerojatno su se oni preklapali u izvedbi, pojedini dijelovi bili ispuštani ili izvođeni potpuno drugačije. Najradikalniji primjer zaobilaženja svih svadbenih pravila je odigravanje dogovorene otmice kod koje se preskaču svi dijelovi svadbe kako bi se izbjegli financijski troškovi. Iako takve bračne zajednice nisu sklopljene prema pravilima, zajednica ih je svejedno smatrala ravnopravnima onima sklopljenima po svim pravilima (Vitez 1998:151-183).

Čini se logičnim da sama svadba predstavlja centralni dio svadbenih običaja. No, etnografski nam zapisi omogućavaju da sam čin vjenčanja doživljavamo gotovo jednakim drugim dijelovima, npr. zarukama. Ono što baš tu fazu čini posebnom je njen javni karakter. Po prvi put u svadbi sudjeluju sudionici koji nisu dio uže obitelji. Ti se sudionici nazivaju svatovima, a neki od njih imaju posebne funkcije. Na čelu svadbene ceremonije redovito je stariji muškarac koji se naziva *stari svat* ili *star/j/ešina*, a kao važniji akteri javljaju se i kumovi s obje strane, starija žena koja prati mladenku tijekom svadbe i muškarac s istom ulogom. Mnogobrojni hrvatski i europski istraživači uočili su dramske karakteristike svadbe, čak su i cijelu svadbu poistovjećivali s dramom te je stoga opravdano govoriti o svadbenim ulogama pojedinih aktera. Najznačajniji dio svadbe je trenutak kada mlada prelazi u mladoženjinu kuću (svadbe su se odvijale u kućama mladoženje i mladenke) u kojem ona postaje dio mladoženjine obitelji, odnosno prelazi iz granica poznatog u nepoznato te su taj trenutak pratili mnogobrojni magijski elementi. Većinu svadbe pratilo je pjevanje bilo pojedinca ili zborova s ulogom naviještanja budućih događaja ili komentiranja trenutnih događaja (poput prije spomenutog darivanja). Zapisi o pjevačkim dionicama su mnogobrojni i vrlo detaljni što upućuje na važnost koju su imale u samoj svadbi. Pjevanje se pokazuje kao još jedna poveznica s ritualom jer se u formi pjesme lakše pamte obredni tekstovi. Od pjesama na svadbi samo je malen korak do pjesama koje su zabilježene u usmenoj književnosti. O sličnosti u formama i funkcijama gotovo nije ni potrebno govoriti. Poslije svadbe koja je najčešće trajala tri dana, mladenka s mladoženjom pohodi svoju obitelj i daruje ih. Pritom ona nosi promijenjenu odjeću i oglašuje što je fizički pokazatelj njenog novog

statusa – udane žene (Vitez 1998: 162-183). U nekoliko je pjesama iskazana nelagoda i strah nevjesti pred udajom i odlaskom od kuće. Takav je primjer zabilježen u sljedećoj pjesmi:

Kalinu majka udala  
u tešku kuću dželevsku.  
Kalina žuti i bleđi,  
Kalinu majka pituje:  
„Što si mi žuta i bleđa?“  
„U velik ja sam tereta:  
kad prvi petli zapoju,  
sto brava ovce pomuzem;  
kad drugi petli zapoju,  
sto brava kože pomuzem;  
kad bela zora zazori,  
ja devet krava pomuzem;  
kad jarko sunce izgreje,  
dvanaest sluga ispratim.“  
Kalini majka govori:  
„Ajđ', ćeri, da te rzaudam.“  
„Ne mogu, majko, ne mogu,  
men' će se druške nasmeju:  
ne beše kadra Kalina  
dželevsku kuću da sluša,  
dželevsko blago da nosi:  
dvanaest vrsta dukata,  
trinaest bela talira.“

(*Kičine pesme*, I, 1924. prema: Gudelj 2012:284).

Iako se kćerka udaje u dobru obitelj u kojoj joj očito neće nedostajati materijalnih dobara, nevjesta, čije je ime ostalo zapisano u pjesmi, Kalina strahuje od odlaska iz majčine kuće. No, ona ne pristaje na majčinu ponudu da se zaruke razvrgnu zbog ponosa, boji se da će joj se prijateljice podsmjehivati zbog toga. Pjesma kao da daje pouku svim djevojkama što bi se moglo dogoditi ako se ne udaju – društvo će ih ismijati i vjerojatno odbaciti (Vitez 1998:151-183).

Iako je svadba najdruštveniji dio svadbenog procesa, zanimljivo, u Gudeljevu izboru nema nijedne pjesme koja tematizira konkretan čin svadbe. Postoje one u kojima se govori o već održanoj svadbi, poput *Majka Maru priko mora dala*:

Majka Maru priko mora dala,  
oj, rožice, jabuko rumena,  
majka Maru priko mora dala.  
Majka Maru priko mora dala,  
za Ivanova, županova sina.  
Ivan ju je po moru vozija.  
Barka mu j' od driva jorihova,  
vesla su mu kite mažurana.  
(O. Delorko, II., 237. prema: Gudelj 2012: 291).

Ovdje su već Ivan i Mara oženjeni te se opisuje njihov put po moru koji može simbolizirati odvođenje nevjeste iz obiteljske kuće. U opisu barke spominje se da je napravljena od orahova drva koje ima svoje posebno značenje kao sretno drvo te vesla napravljena od kitica mažurana koje simboliziraju nevjestin vijenac koji je čest motiv na svadbama (Vitez 1998:151-183, usp. Vinšćak 2002).

Za razliku od opisa same svadbe, česte su pjesme koje tematiziraju dobre i loše osobine nevjeste/supruga. U pjesmi o Kovačevoj Mandaljeni nalazimo jedan takav opis dobrih osobina:

Kovačeva Mandaljena,  
kud god hodi, Boga moli,  
da joj Bog da dobrog vojna,  
i u vojna puno roda,  
kada pojde u rod majki,  
da imade s kime poći.  
Što molila, namolila.  
Kad je pošla u rod majki,  
dva djevera konje prežu,  
a dva hoće s njome poći;  
dvi jetrve kolač mise,  
a dvi hoće s njime poći;  
dvi zaovi biser nižu,  
a dvi hoće s njome poći.  
Svekar sjedi, pa besjedi:  
„Mando moja, snaho moja,  
koga vidiš, pokloni se,  
koga sretneš, ukloni se!  
Svatko će te pohvaliti:  
blago dvoru, u kojem si,  
i junaku, za kojim si!“  
(N. Andrić, VII., 237. prema: Gudelj 2012: 290).

Suprotno nalazimo kod pjesme u kojoj se pojavljuje neimenovana žena:

Kad sam bila kod majke devojka,  
lepo me je setovala majka:  
da ne pijem crvenoga vina,  
da ne nosim zelenoga venca,  
da ne ljubim tuđega junaka.  
Kad se jadna ja promislim sama:  
nema lica bez crvena vinca,  
ni radosti bez zelena venca,  
ni milosti bez tuđa junaka.  
(Vuk, I., 459. prema: Gudelj 2012: 298).

Za kraj sagledavanja svadbe pogledajmo sljedeću pjesmu koja spaja pogansku priču s imenima kršćanskih svetaca:

Falila se zvijezda Danica:  
 „Oženiću sjajnoga mjeseca,  
 isprosiću munju od oblaka,  
 okumiću boga jedinoga,  
 djeveriću i Petra i Pavla,  
 starog svata Jovana,  
 vojvodu svetoga Nikolu,  
 kočijaša svetoga Iliju.“  
 Štose fali zvijezda Danica,  
 što se fali, to joj i bog dao:  
 oženila sjajnoga mjeseca,  
 okumila boga jedinoga,  
 odjeveri i Petra i Pavla,  
 starog svata svetoga Jovana,  
 vojvodu svetoga Nikolu,  
 kočijaša svetoga Iliju.  
 Stade munja dare dijeliti:  
 dade bogu nebeske visine,  
 svetom Petru petrovske vrućine,  
 a Jovanu leda i snijega,  
 a Nikoli na vodi slobodu,  
 a Iliji munje i strijele.  
 (Vuk, I., 320. prema: Gudelj 2012: 250).

Preklapanje poganskih bogova i običaja s kršćanskima poznata je pojava u folkloristici. Ne događa se samo na relaciji poganstvo-kršćanstvo već na gotovo bilo kojoj relaciji poganstvo-danas prevladavajuća religija. U ovoj se pjesmi prepliće nekoliko razina vjerovanja: astralna, poganska i kršćanska. Danica ili Mara udaje se za Mjesec ili Jurja, a u svatove će joj Petar, Pavao, Nikola i Ilija. Njihovi atributi odgovaraju nekom od poganskih bogova. Tako su Ilija koji je dobio *munje i strijele*, i Petar s *petrovskim vrućinama* ovladali vatrom kao i Perun, dok je Nikola dobio na *vodi slobodu*, a Jovan *led i snijeg* te upravljaju vodama kao i Veles. Spomenuti kršćanski sveci imaju i svoje uloge na toj svadbi; Petar i Pavao su djeveri, Jovan je stari svat, Nikola vojvoda, a Ilija kočijaš. Ovdje je spomenuti i kršćanski bog koji je samo jedan što je naznačeno u stihu *okumila boga jedinoga*. Ovaj primjer pokazuje kako je svadba kao najvažniji životni običaj prenesena iz poganskog svijeta u kršćanske okvire i tako legitimno nastavila dalje živjeti ne izgubivši na značaju ni funkciji (usp. Belaj 2007).

Aplicirajući Gavazzijevu podjelu svadbe na šest dijelova, vidimo da ona nailazi na plodno tlo među pjesmama koje je prema svom subjektivnom mišljenju odabrao Petar Gudelj. Za svaku fazu nalazimo materijala za interpretaciju među odabranim pjesmama. Smatram da su dva glavna razloga tome. Prvi je možda i onaj uočljiviji istraživačevu oku, a to je ponavljanje pjesama. Mnoge od pjesama u *Antologiji* nalazimo u često spominjanom Belajevu djelu *Hod kroz godina*. Tako u oba djela možemo naći, npr., pjesmu *Grad gradila b'jela vila*. Ta nas pjesma dovodi i do drugog razloga ponavljanja određenog dijela korpusa; izvora

zapisivanja ili zapisivača samog. Spomenutu pjesmu zapisao je najpoznatiji zapisivač južnoslavenske usmene književnosti Vuk Stefanović Karadžić. Usprkos velikom korpusu zapisanih usmenih pjesama s južnoslavenskog područja, neke su od njih postale popularnije i stoga prepoznatljivije kao umjetnički vrijedne. Pjesme koje je zapisao Karadžić svakako ulaze u tu kategoriju. Ovdje sam se poslužila i istom metodologijom kao i Gavazzi prilikom određivanja faza svadbe. Iščitavanjem usmenih djela i etnografskih zapisa s južnoslavenskog područja, Gavazzi je uočio sličnosti koje je sveo pod pojedine faze. Isto, samo na korpusu ograničenom na područje Gudeljeve antologije, je primijenjeno i u ovom radu. Zanimljivije od sličnosti s Gavazzijevom podjelom su, naravno, odstupanja. Ona se pojavljuju u nekim pjesmama koje odstupaju od ustaljenog, što je i za očekivati. Vrijeme je da se osvrnemo i na one neidealne tipove običaja koji su zapisani u pjesmama.

## 6. Analiza izdvojenih (interkulturalnih) elemenata svadbe

U prethodnom poglavlju predstavljene pjesme iz *Antologije* sagledane su u okviru (tradicionalnih i suvremenih) etnoloških (terenskih) istraživanja tradicijskog življenja. Dok je prvi dio bio posvećen Gavazzijevoj podjeli svadbe na šest dijelova, drugi je posvećen širem društvenom kontekstu u kojem svadba djeluje. U ovom ću poglavlju isti korpus podvrgnuti sinkretičkoj analizi u kojoj ću se osloniti na saznanja iz šireg kruga humanističkih znanosti. Analiza će biti koncipirana oko tri izdvojena elementa. Prvi među njima su božanska braća, odnosno glavni akteri svadbe i njihove poželjne te nepoželjne osobine. Nadalje ću se baviti konceptom stranosti i ispitati gdje se on pojavljuje u korpusu te na koje načine ostvaruje svoju ulogu. Posljednji motiv odnosi se na važnost brojeva, odnosno kombinacije brojeva 9+1 i broja 2+1 te njihovog odnosa.

U ovakvoj vrsti analize moramo na umu imati neizostavno preplitanje motiva u pjesmama. Ako se poslužimo pjesmom *O javore, zeleni javore!* kao primjerom naći ćemo na sva tri motiva u jednoj pjesmi. Prvo nailazimo na opis mlade spremne za udaju kako stoji među svojim svatovima: *Sinu lice kao jarko sunce,/A groce kao mesečina!*. Zatim nam neposredan tekst pjesme ukazuje na kombinaciju brojeva 2+1 koju tvore dva djevera i mlada djevojka: *Al' dođoše dva devera mlada,/Dva devera, dva Gizdarevića,/Dva srebrna izlomiše noža,/dve voštane izgoreše sveće,/dok razbiše na derdeku vrata,/i ubiše bega Bećir-bega,/obljubiše lijepu djevojku* (Gudelj 2012:348). Treći element analize, stranost, uviđamo posredno. Dva djevera, mladenkina braća, upadaju u ložnicu sestre na njenu prvu bračnu noć, ubijaju joj muža, a s njome liježu. U ovom se slučaju stranost očituje na dvije razine; na prvoj se djeveri rješavaju stranog elementa njihove obitelji, odnosno zeta, a na drugoj njih dvoje sami

dokidaju moralnu postavku prema kojoj bi im sestra trebala biti strana u intimnom smislu. Drugo ograničenje koje se nameće je činjenica da je i na ograničenom korpusu poput Gudeljeve *Antologije* nemoguće obraditi ova tri motiva detaljno uzimajući u obzir baš svaku pjesmu. Zbog toga će u analizi koja je pred nama biti zastupljene one pjesme koje donose motive, detalje ili kontekst događanja koji su prije svega meni samoj bili najzanimljiviji. Naravno, time je ova analiza u svom početku subjektivna te je moguće da u analizi zasnovanoj na drugačijim metodološkim i teorijskim postavkama građa iznese drugačije zaključke.

### 6.1. Božanska braća

Čitajući Belaja, doznajemo da su opisi izgleda božanske braće, Mare i Jurja, u izravnoj vezi s nebeskim tijelima. Tako je Mara utjelovljenje sunca, a Juraj mjeseca. Posvetimo se prvo Mari. Njenu povezanost s suncem na razini izgleda spominje Vitez (usp. Vitez 1996) kada govori o konkretnim oglavljima mladenki koja predstavljaju sunčev krug, obruč ili njegove zrake. Da je tome tako, svjedoči i pjesma *O javore, zeleni javore!* u kojoj nalazimo na opis mladenkinog lica: *Sinu lice kao jarko sunce*. No, Belaj navodi još jednu osobu koja bi trebala predstavljati sunce. Tako piše da je Mara „kćerka Gromovnika i Sunca“. Znači li to da i majka i kći imaju iste atribute? Naizgled ta se tvrdnja ne protivi logici, zašto kći ne bi naslijedila atribute svoje majke? No, nama to predstavlja sljedeći problem: kako znamo kada se radi o kćerki, a kada o majci? Odgovor na to pitanje pruža nam kontekst pjesme. Tako pjesma *Grad gradila b'jela vila* govori o bijeloj vili koja gradi grad i udaje svoga sina i kćer. Razliku između majke i kćeri nalazimo u različitom mjestu njihova sjedenja: *Što su vrata suha zlata,/ na njih vila sina ženi./Što su vrata od bisera, /na njih vila kćer udava./Što su vrata od škerleta,/na njih vila sama sjedi*. Dakle, majka sjedi na vratima od škerleta, a kći na onima od bisera. Marinom izgledu sličnom suncu odgovara i narav. Sunce može bacati plamene kugle ili munje, a u nastavku iste pjesme vidimo da to može i kći bijele vile, odnosno sestra dva djevera: *đe se munja s gromom igra,/mila sestra su dva brata,/a nevjesta s dva đevera./Munja groma nadigrala,/mila sestra oba brata,/a nevjesta dva đevera* (Vuk, I. 226. prema Gudelj 2012: 249).

Vežu između groma i jabuke u detalje je razradio Radoslav Katičić u studiji *Zlatna jabuka* (usp. Katičić 2009). Tako jabuka koju smo dosad spominjali kao predmet koji često predstavlja simbol pristajanja na bračnu vezu dobiva još jednu ulogu – onu jednog od atributa mitske nevjeste. Stoga nas ne treba čuditi kako je upravo jabuka predmet koji, sada miroljubivo, pitomo, daje nevjesta mladoženji u znak prihvaćanja prosidbe. Od simbola



razorne sile, groma, jabuka u funkciji dara predstavlja ono obrnuto: simbol stvaranja, a ne uništenja.

U ulozi jabuke često se pojavljuje jedno drugo voće – naranča. Nju nalazimo u pjesmi *Oj divojko, ča si tako lipa*:

„Oj divojko, ča si tako lipa,  
pari da te naranža rodila!“  
„Nije mene naranža rodila,  
ner me majka va gori umila,  
bura mi je zibalnica bila,  
vali su me vajali,  
a ribari va mrižu lovili!“  
(Vuk, I., 569., prema Gudelj 2012:161)

Mnoštvo motiva ovu pjesmu smješta u primorski kontekst. Tako je i promjena jabuke u naranču posljedica verzije uvjetovane teritorijalnim faktorom. Iako se ne radi o naranči kao poredbi groma, ona je u uskoj vezi s *divojkom* jer se pjesma pita je li ju sama naranča rodila. Budući da je nešto takvo nemoguće, naranča mora predstavljati neku metaforu. Za pretpostaviti je da se ovdje radi o aluziji na jednog od njenih roditelja, u ovom slučaju oca. Dalje u pjesmi nailazimo na negaciju tog pitanja te saznajemo razloge zašto je djevojka tako lijepa: majka ju je kupala u gori, bura je zibala, a valovi je vajali. Umještenost u primorski kraj i način života dosljedna je do kraja pjesme gdje *divojka* govori da su je ribari uhvatili u mrežu. Ta se zadnja pjesnička slika može povezati s dolaskom Jurja i koledara u liku ribara koji su uhvatili Maru u ljubavne mreže.

Od Belaja saznajemo da je Juraj personifikacija mjeseca čemu dokaza nalazimo u pjesmi *San usnula Ivan-begovica*:

San usnula Ivan-begovica  
S Ivan-begom sideć u dušek:  
Da se vedro nebo otvorilo,  
Sjajne zvizde kraju pribignule,  
Jasni misec u travicu pao,  
Žarko sunce na nebu ostalo.  
Ivan-beg je ljubi govorio:  
„Što se ono nebo otvorilo,  
ono će se kula prolomiti;  
što su zvizde kraju pribignule,  
Ono će nas sluge odbignuti;  
Što je misec u travicu pao,  
Ono ću ti poginuti, ljubo;  
Što je sunce na nebu ostalo,  
Ono ćeš mi ostat udovica.“  
(N. Andrić, VII., 356., prema Gudelj 2012:350)

Razgovor dvaju supružnika već nam poznatih imena o tumačenju sna govori o poveznici između sunca i supruge Ivan-begovice te mjeseca i supruge Ivan-bega.

Fraza *uhvatiti nekoga u mrežu* u upotrebi je i danas te takva predstavlja poveznicu s prethodnom pjesmom. Semantika te fraze redovito je negativna, hvatanje nekoga u mrežu podrazumijeva neku vrstu prevare. Tako se opet vraćamo u mitske sfere, ovog puta opisujući Jurja. Ako smo neupitno utvrdili da je on mjesec, kao što je Mara sunce, preuzima li onda i Juraj osobine mjeseca? Belaj smatra da je odgovor na to pitanje pozitivan. Jedna od najuočljivijih osobina mjeseca je njegova promjenjivost. U toku jednog mjeseca on pokazuje svoja četiri lica, svoju prevrtljivost. Jednako tako i Juraj pokazuje svoju prevrtljivost varajući Maru. Možemo li naći traga toj Jurjevoj prevari u *Antologiji*? Direktnog spominjanja prevare nema, no indirektnih aluzija na taj događaj ima. Tako u pjesmi *Majka Maru iz bosilja zvala* doznajemo što je osvetoljubiva Mara učinila guji:

Majka Maru iz bosilja zvala:  
„Nedji, Maro, u bosilje sama!  
U bosilju ljuta guja spava.“  
Ja sam davno guju uhvatila;  
crne sam joj oči povadila,  
tom iglicom, mojom veziljicom,  
što sam dragom košuljicu vezla,  
tanka beza, debeloga veza.“  
(N. Andrić, VII., 89., prema Gudelj 2012:407)

Ljutu guju možemo zamisliti kao metaforu za Jurja/Ivu, a zelenilo izraženo u riječi bosilje za njegovo područje obitavanja. Okrutna sudbina koja je snašla guju morala je biti posljedica jednako tako okrutnog čina što može biti Jurjeva prevara. Naznake tragičnog kraja obaju glavnih aktera nalazimo u pjesmi *Izvirala studena vodica* u isticanju istovjetnosti sudbina drage i dragoga prema želji stanovite Lucije:

Izvirala studena vodica  
Pod suhijem drvom javorovim.  
Tuda Luce na vodu dolazi,  
Sa svojom smrću razgovara:  
„Smrti moja, ak' umoriš mene,  
Ti umori i dragoga moga!  
Smrti moja, ak' ostaviš mene,  
Ti ostavi i dragoga moga!“  
(N. Andrić, VII., 131., Gudelj 2012:424)

S prethodnim primjerima još smo uvijek u okvirima onoga što Belaj govori. Navedene pjesme možemo smatrati idealnotipskima, jer idu u prilog Belajevoj tezi. Postavljajući ovako fokus analize, moglo bi se zaključiti da na tragove o Mari/Morani i Jurju/Ivi nailazimo na

svakom koraku, na svakoj stranici *Antologije*. No, nije baš tako. Iz prethodne pjesme, na primjer., iščitavamo djevojčino ime koje nije Mara, već Lucija. Iako pjesma odiše mitskim elementima koji se već na prvi pogled uočavaju, u njoj ima elemenata koji od toga odstupaju. Unošenje konkretnog imena djevojke su prva vrata koja otvaraju sljedeće pitanje: kako analizirati pjesme koje nisu idealnotipske?

Interdisciplinarno polje literarne antropologije pruža nam smjernice za istraživanje u tom smjeru. Hrvatska etnologinja Valentina Gulin piše kako svaki književni tekst nastaje u ozračju vremena i kulture što za posljedicu ima činjenicu likove obojane kulturom. Oslanjajući se na Fernanda Poyatosa i njegovu knjigu *Introduction & Literary Anthropology*, Gulin govori o kulturnoj stvarnosti koja se odvija ispod tekstualne razine, ali je, iako nije uočljiva na prvi pogled, superiorna samom tekstu jer mu ona daje kontekst i značenje (Gulin 1996:152). U pisanju Gulin nalazimo opreku idealnotipskim pjesmama. Dijametralno suprotne od paradigmatičkih pjesama koje su poslužile slavenskih lingvistima i folkloristima za rekonstrukciju slavenskog svjetonazora su one koje u sebi prenose kulturnu stvarnost. Pjesme iz *Antologije* legitimno mogu poslužiti kao odraz gledanja i opisivanja stvarnosti. Iako se teorijske postavke literarne antropologije prije svega odnose na narativne i pripovjedne tekstove, djela usmene književnosti ne izlazi iz tih okvira. U njega se najbolje uklapaju upravo one neidealnotipske pjesme, kojima kao najvažniju karakteristiku nalazim kulturnu stvarnost.

## 6.2. Koncept stranosti

Koncept stranosti već sam nekoliko puta spomenula u dosadašnjem pisanju. Osvrnimo se opet na naš mit o kozmičkom sukobu u kojem stranost nalazimo unutar sukoba Peruna i Velesa. Njih dvoje dijele gotovo sve; od jedne godine do sina. Oni su suprotstavljeni jedan drugome, ono što ima jedan želi drugi, no to se nikad ne ostvaruje u njihovom mitu. U mitu u kojem sudjeluju njihov zajednički sin Juraj i Perunova kćer Mara ipak dolazi do ostvarenja zajedništva. Njihovom ženidbom ostvareni su uvjeti da se, na metaforičkoj razini, blaga njihovih očeva spoje i da svijet bude balansiran opet/iznova. Kad je takav red ostvaren rodit će i polja i žene; polja kao posljedica sjedinjenja elemenata iz mita o kozmičkom sukobu, a žene iz onog o božanskoj braći. Iz te mitske pozadine proizlazi i stranost kao jedan od prikrivenih elemenata svake svadbe.

O društvenoj ulozi svadbe koja se doima važnijom od one osobne već sam ponešto rekla u petom poglavlju kad je bilo riječi o svadbi u širem društvenom kontekstu. Jedna od

bitnih karakteristika svadbe je činjenica da se tim činom ne spajaju samo mladenci, već i njihove obitelji. Iz te relacije proizlazi prva razina stranosti koja prati svaku svadbu. Dvije obitelji koje dosada nisu bile povezane ulaze u rodbinski odnos. Ta razina *svojatanja* vidljiva je i danas iz slovenske riječi za članove obitelji – *svojci* (usp. Jurančić 1972). Tim se činom gubi razlika (opreka) *mi-drugi*. Pogledajmo na kakve je načine pojam stranosti zastupljen u *Antologiji*.

Sklapanjem braka, nevjesta prelazi iz svoje obitelji u muževu (u većini slučajeva nova je obitelj virilokalna), iz svojeg u strano. O iskustvima stranog pisao je Ortfried Schöffter navodeći četiri tipa odnosa prema stranome:

1. Odvojena izvornost – stranost kao rezonator vlastitoga; strano se percipira kao izvor, kao cjelina koja je isprva bila izgubljena i za kojom se sada čezne. Proizlazi iz temeljnih kršćanskih uvjerenja, ali i iz racionalizma prosvjetiteljstva. Jedinstvo ljudskog se uzima kao pretpostavka razumijevanja stranoga.
2. Stranost je interpretirana kao svojevrsan pandan – negacija vlastitoga u smislu međusobne inkompatibilnosti. Povlačenje jedne jasno definirane granične crte. Strano je nešto što „u biti“ ne pripada vlastitome, kao „besmislica“, zastrašujuće, ne-obično, ne-vlastito. Često se evocira kada su individue i kolektivi izloženi iskustvu krize čije je nadvladavanje sputano velikim poteškoćama.
3. Stranost se tumači kao nadopuna – vlastito se više ne percipira kao statična veličina, već se na njega gleda kao na nešto što se razvija. Za taj je razvoj odlučujuća koncepcija stranoga – iskustvo sa stranim omogućava spoznaju vlastitoga i iskustva potisnutoga.
4. Stranost kao komplementarnost: Postojanje antropoloških univerzalija, tj. određenih obrazaca ponašanja, vrijednosti i potreba koji bi trebali biti zajednički svim ljudima problematizira se tako što se skreće pozornost na to da su fundamentalni činovi kao jedenje, spavanje, ljubav u različitim kulturnim konstelacijama dodijeljeni potpuno različitim kategorijama smisla. Zahtjev za poštovanje stranoga u njegovoj stranosti (prema Hofmann 2013:21-27).

Strah pred stranim javlja se u nekoliko pjesama kada se djevojke pred udaju boje odlaska iz roditeljske kuće. U jednoj pjesmi majka govori kćeri: *Ne plači, Tona, hći moja/ ja san ti s daljeg speljana!* (O. Delorko, II., 79., prema Gudelj 2012:272), gdje vidimo kako majka miri kćer govoreći joj da je i ona doživjela isti strah pred odlaskom iz roditeljskog doma.

Djevojke prelaze i na strani teritorij što je redovito označeno prelaskom neke vodene površine, mora ili velike rijeke. Odlazanje po djevojku preko Dunava, fizičke i mitološke granice poznatog svijeta tematizira pjesma *Oj Jelena, jabuka zelena* koja spominje mladoženjinu sestru Jelenu:

Oj Jelena, jabuka zelena,  
pod njom rasla trava ditelina,  
ku je žela gizdava divojka  
a zlatnim srpom, s belimi rukami.  
Ča 'e žela, pred konje odnesla.  
„Jite, pijte, moga brata konji,  
sutra ćete dalek put putovat,  
prik Dunaja po mladu nevistu.”  
(F. Kurelac, *Jačke*, 63. prema: Gudelj 2012: 274).

U već spomenutoj pjesmi *Na livadi zelenoj* nailazimo na još jedan mogući put svatova, a to je prelazak preko mosta. Ovdje otac opisuje kakav će biti taj most preko kojega je prijeći svatovima njegove kćerke: *dok ne zgradim srebrn most / i ne pospem biserom / i dragijem kamenom; / kad svatovi prohode / neka biser trepeće, / dragi kamen zvekeće, / nek je sreće to veće.*“ (B. Petranović, 197. prema: Gudelj 2012: 256). Dragulji i plemeniti metali ukazuju na posebnost ove svadbe, kao najdragocjeniji metali oni su simboli najistaknutijih osoba u društvenom poimanju, u ovom slučaju božanskoga. Nevjestu, odnosno Maru, u pjesmi *Majka Maru priko mora dala* spremaju na dalek put *priko mora* za županova sina Ivana:

Majka Maru priko mora dala,  
Oj ružice, jabuko rumena,  
Majka Maru priko mora dala.  
Majka Maru pruko mora dala,  
Za Ivana, županova sina.  
Ivan ju je po moru vozija.  
Barka mu j' od driva jorihova,  
Vesla su mu kite mažurane.  
(O. Delorko, II., 81., prema Gudelj 2012:291).

Detaljniji opis prelaska svatova preko mora nalazimo u pjesmi *Puče puška, eto konjanika*:

Puče puška, eto konjanika;  
Puče druga, eto i drugoga;  
Puče treća, eto i vojvode.  
„Naš vojvoda, kamo ti svatovi?“  
„Ostali se ne moru vozeći.“  
„Naš vojvoda, ko vozar bijaše?“  
„Vozar bijaše gospođa devojka;  
Sve svatove na vencu preveze,  
Mladoženju na struk' ružmarina.“  
(O. Delorko, II., 79., prema Gudelj 2012:277).

U ovoj pjesmi nailazimo na neobičan podatak da je kormilar broda bila *gospođa devojka*, a to saznajemo od vojvode koji očitito nije s njima na brodu. Vojvoda se ovdje može shvatiti kao svadbeni časnik, a ne vojni ili upravni činovnik koji je otpremio svatove. Činjenica da žena kormilari brodom primiče se ideji da žene kod svadbe nisu samo pasivni sudionici. Iz

idealnotipskih pjesama na to ukazuju samo pojedini detalji, dok konačnu potvrdu nalazimo u okrutnom ubojstvu Jurja. U neidelanotipskim pjesmama slučajevi kada žene preuzimaju inicijativu puno su češći. Jedan takav primjer nalazimo u pjesmi *Viš kuće ti okrečeli mejtefli* u kojoj djevojka izražava vlastitu želju da postane družica onoga tko je okarakteriziran kao *zubna rana pogana*:

Viš kuće ti okrečeli mejtefli,  
Bud mi hodža, doći ću se učiti!  
Al me nemoj crnim očim' gledati!  
Ako mene crnim okom uzgledaš,  
Nemoj mene mednim ustim' ljubiti!  
Ako mene mednim ustim' uzljubiš,  
Nemoj mene bilim zubim' ujisti!  
Ako mene bilim zubim' uiješ,  
Ljudi vele: zubna rana pogana,  
A ja velim: zubna rana medena.  
(N. Andrić, VII., 109., prema Gudelj 2012:198)

Strano predstavljaju i muškarci sami. U velikom broju pjesama majke upozoravaju mlade djevojke da se čuvaju muškaraca koji bi htjeli okaljati njihovu čast. Posebno su upozorene na muškarce islamske vjeroispovijesti koji su gotovo demonizirani. U pjesmi *Viš kuće ti okrečeli mejtefli* djevojčin izabranik okarakteriziran je kao pogani, a da se radi o pripadniku muslimanske vjeroispovijesti saznajemo iz stiha *Bud mi hodža, doći ću se učiti!* Stranci poput Turaka u nešto starijim pjesmama i Nijemaca u onima novijima suprotstavljeni su konstrukt poznatog, domaćeg, balkanskog. Konstrukcije imaginarne zajednice temeljene na nekom zajedničkom faktoru svakako jako lako nalazi svoje uporište već u najstarijim zapisima djela usmene književnosti kao što nas upozorava balkanologinja Marija Todorova u knjizi *Imaginarni Balkan* (usp. Todorova 2006). Još živopisniji primjer demoniziranja stranaca nalazimo u pjesmi *Lipa Mare v polji šeće*:

Lipa Mare v polji šeće  
Po turačkom ravni polji.  
Turki su ju zagledali,  
Iz daleka napijali:  
„Bog ti pomoz, lipa Mare,  
Za turačko ti spoznanje!“  
Turski su je opojili,  
Da ni znala, s kim je spala,  
Je li s Turkom al' s kršćanom,  
Al' s zidovskim Barabašem.  
Kad se v jutro rano vstala:  
Svilne nadre razžuljane,  
Žute kose razpuhane,  
A krilo razkrojeno.  
„Oh joj meni lipoj Mari,

Nit sam snaha nit divojka.“  
(F. Kurelac, Jačke, prema Gudelj 2012:309)

Pjesma opisuje nemili događaj u kojem su Turci opili lijepu Maru i obeščastili je. Osim što su opisani kao nečasni, Turci imaju još jednu nadnaravnu moć – mogu utjecati na nekoga bez direktnog kontakta kao što je vidljivo u stihu *iz daleka napijali*. Mara je, naravno, osramoćena te ne pripada ni nevinim djevojkama ni ženama koje su svoju seksualnost očitovale u braku. Na taj su je način Turci upropastili. S mitskim svjetonazorom ovu pjesmu spaja ime djevojke – Mara. Time pjesma predstavlja prijelazni oblik između idelanotipske pjesme sa svojom radnjom, akterima i mutnim kontekstom te neidelnotipkse koje govori o događaju koji pogađa ljude (npr. silovanje djevojaka), sa akterima kojima je često (npr. Lucija u pjesmi *Izvirala studena vodica*) te konkretnim kontekstom (na primjer, mjesto radnje *turačko ravno polje*). Sličnog je karaktera i pjesma *Majka Maru za Ivana dala* u kojoj se pojavljuju imena božanske braće s poukom za žene kako bi se trebale ponašati:

Majka Maru za Ivana dala;  
Sinoć dala, jutros se kajala,  
Što je Maru za Ivana dala,  
Jer je Ivan turska pijanica.  
Do ponoći s Turci vino pije,  
Od ponoći bermet i rakiju,  
Kad prid zoru b'jelom ide dvoru.  
Na zlo Mara Ivu naučila,  
Svaku večer lučem čekajući.  
Jedne večeri ne dočeka Mara.  
(...)

Ivo se razljutio na svoju ženu koja ga nije dočekala te jedne večeri i ranio je nožem. Ujutro, kad *se je s vinom rastavio*, Ivo je uvidio što je napravio i ponudio ženi da ode na goru tražiti vile da nađu ljekovito bilje za Marine rane. Umjesto toga, Mara od njega traži da joj ode po majku kako bi je blagosloвила prije smrti:

Kad je došla Mari na čardake,  
Ciknu majka kano ljuta zmija:  
„O Marice, kćeri jedinice!  
Što je tebi, da od Boga nađeš?  
Jesu l' rane od Boga poslone,  
Il' su rane od Ivana tvoga?“  
Al' govori prelijepa Mara:  
„Nisu rane od Ivana moga,  
Već su rane od Boga poslone.  
Kroji Ivi dugo i široko,  
Kao što si i dosada, majko!“  
To izusti, i dušicu pusti.  
(N. Andrić, VII ., prema Gudelj 2012:353-4)

U spoju mitologije i realnosti Ivo je okarakteriziran kao turski pijanica. Takvom usporedbom na njega se reflektiraju negativne osobine Turaka koje su temeljene na njihovoj karakterizaciji osvajača, napadača, pripadnika druge vjere, nacionalnosti i kulture. Stereotipno se na njih pripisuju negativne osobine koje nalazimo i u ovoj pjesmi; razvratnička narav i nasilno ponašanje prema vlastitoj ženi. Usprkos tome, Mara ga štiti do smrti te time oslikava sliku dobre i vjerne supruge. (Pret)kršćanski likovi Mare i Ive (Jurja) ovdje su poslužili kao primjer za ocrtavanje mnogoznačnosti stranosti. Prema osobinama Drugih mogu se iščitati i osobine Vlastitog.

Stranost na planu intimnosti nalazimo u problematici (izgubljene) nevinosti i incesta. Tako je incest upisan u svadbu božanske braće ono što je strano normalnim ljudima, ali ne i božanstvima. Kao i u svemu drugome, oni odudaraju od te moralne zabrane. Pjesma *Gorica listom listala* prenosi nam razgovor brata i sestre:

Gorica listom listala,  
u njojzi bratac i seja.  
Sestrica bratu govori:  
„Zašto mi, brate, ne dođeš?“  
„Ja bi ti, sejo, došao,  
ali mi ne da tuđinka,  
tuđinka, dobra djevojka.  
Ja dobra konja odedlam,  
tuđinka mi ga rasedala;  
ja britku sablju pripašem,  
tuđinka mi je otpaše:  
„Kuda ćeš, dragi, kuda ćeš?  
Ravno je polje široko,  
mutna je voda duboka;  
ne idi, dragi, ne idi!“  
(Vuk, I., 298., prema Gudelj 2012:365)

Brat u razgovoru sa sestrom svoju nevjestu naziva tuđinkom i dobrom djevojkom u istom stihu. Na koju opasnost upozorava ta tuđinka muža? Odgovor nalazimo u pretposljednem stihu: *mutna je voda duboka*. Muža koji se sprema na konju s najboljom sabljom put vodi prema vodi, iako bi bilo logično da ide na bojno polje, čak megdan. No, susret sa sestrom pokraj vode koja je pritom duboka i mutna ukazuje na nešto drugo. Ukazuje na to da tuđinka ovdje nije ona koja je druge nacionalnosti, vjere, jezika već ona koja je tuđa, strana bratu i sestri. Njih su dvoje Juraj i Mara i božanska su djeca, dok je tuđinka ljudsko dijete, možda čak ona s kojom Juraj vara Maru. Na smrt koja je posljedica tog čina upućuje prisustvo vode, mutne i duboke vode, koja predstavlja granicu između svijeta živih i mrtvih (usp. Mencej



1997, Belaj 2007).

Imajući ove primjere na umu, vratimo se tipologiji stranosti koju je donio Ortfried Schöffter. Prije svega, iz te tipologije vidljivo je da stranost nije jednoznačan pojam. Ona se ostvaruje na mnogostruke načine i u različitim korelacijama među elementima jedne, u slučaju ovog rada, pjesme. Tako shvaćenu složenost pojma stranosti htjela sam pokazati citiranim primjerima. Nadalje, stranost ne bi postojala bez svoje suprotnosti – onoga što nam je poznato. Kako ona konstruira stranca tako konstruira i nas same, odnosno one o kojima pjesma govori. Tako kad u pjesmi *Majka Maru za Ivana dala* čitamo o Ivi koji je postao turska pijanica, metodom zrcaljenja možemo zaključiti da su poželjni mladići kao budući zetovi oni koji nisu Turci i koji nisu pijanice. Na taj način opet dolazimo do kulturne stvarnosti koju možemo rekonstruirati koristeći se ovom metodom. Rekonstrukcija kulturne stvarnosti preko djela usmene povijesti daje nam uvida u one dijelove ljudskog sjećanja, prije svega, do kojih je gotovo nemoguće doprijeti jer je to vrijeme iza nas te više ne postoje kazivači na čijim bi se kazivanjima mogao temeljiti etnografski tekst.

Prije sam spomenula i konstrukcije imaginarnih zajednica kao što je ona balkanska te njihovo uporište u djelima usmene književnosti. Diskurs u kojem se one i danas spominju i vrlo često zloupotrebljavaju, poput onog o Turcima kao vjekovnim neprijateljima Balkana, ovakvim bi se pristupom prije svega mogao razbiti, na gradivne dijelove temeljene na stvarnosti koju u sebi nose (neke) pjesme. Takvom dekonstrukcijom uvriježeni stereotipi podlegli bi ponovnoj interpretaciji, primjerenom razvoju intelektualne i društvene misli u 21. stoljeću.

No, takva metoda sa sobom donosi i zamke koje ne treba zanemariti. Mnogi se folkloristi slažu da svaka usmena pjesma mora proći cenzuru zajednice u kojoj se proizvodi i perpetuira. Kako detektirati tu cenzuru i slojeve koje ona pokušava zamesti, veliko je pitanje i nedostatak ove metode. Od prvog izvođenja do zapsanog oblika u kojem jednu pjesmu analizira istraživač u većini slučajeva prolazi čak i nekoliko stoljeća kao i cijeli niz interpretatora, zapisivača, urednika. Kako detektirati promjene koje nastaju u pojedinim verzijama? Na ova pitanja, kao i sva druga koja bi se pojavila u daljnjem promišljanju upotrebe ovakve metode, odgovore treba tražiti u budućim interdisciplinarnim istraživanjima na području humanistike.

### **6.3. Simbolična funkcija brojeva**

Pojedini brojevi kao i specifične kombinacije koje uključuju te brojeve vrlo su čest motiv usmene i pisane književnosti. O binarnim oprekama na kojima je zasnovan svijest već je bilo riječi u ovom radu; dva su boga Perun i Veles, jedan je gore drugi dolje, jedan vlada

toplinom, drugi hladnoćom. Ako Perunu i Velesu dodamo Mokoš kad nešto što ravnopravno dijele, onda dobivamo broj tri, odnosno kombinaciju brojeva dva i jedan (2+1). Tročlane strukture vjerojatno su najpoznatije strukture kroz povijest; od religije i Presvetog trojstva u kršćanstvu do ustroja modernih država s podjelom na sudsku, izvršnu i zakonodavnu vlast. Belaj smatra da tročlane strukture označuju ono najvažnije i najsvetije (Belaj 2007:26-27).

Uz dvočlane strukture koje lako postaju tročlane, u usmenoj se književnosti često nalazi i broj deset. Deseti brat ili deseta kćer rođena u obitelji posebno je obilježena; smatra se da donosi nesreću te je prisiljena da ode od kuće i luta po svijetu. Dosad znamo da je Jurja oteo od njegovog oca Peruna njegov takmac Veles i odgajao ga kao svog sina. No, repertoar usmenih pjesama otkriva nam zanimljivu činjenicu da je Juraj ujedno i deseti brat. Prema tome, njegov odlazak od kuće bio ne neizbježan – bilo da je trebao biti otet ili otjeran da ne donese nesreću na kuću roditelja. Juraj je Marin deseti brat. Činjenica da sva slavenska božanstva sudjeluju u dvo, tro i deseteročlanim strukturama ponukale su me da iste takve strukture potražim u Gudeljevoj *Antologiji*. Pritom će fokus analize biti u pokušaju odgonetavanja njihovog odnosa jer se u nekim slučajevima strukture preklapaju.

Pošto je za svadbu potrebno dvoje ljudi, počnimo s dvočlanim strukturama. Pjesma *O javore, zeleni javore!* govori o nevjesti s astralnim osobinama (*sinu lice kao jarko sunce,/a groce kao mesečina*) koja ima dva djevera:

O javore, zeleni javore!  
Lepo ti se sa tebe viđaše  
Kad Bećir beg devojkju vođaše!  
Kad su bili nasred gore čarne,  
Al' besedi beže bećir beže:  
„Daj mi, bože, vijore vetrove,  
Da podunu otud od širine,  
Da podignu duvak na devojci,  
Da ja vidim što u dvore vodim!“  
Bog mu dade vijore vetrove,  
Podunuše otud od širine,  
Podigoše duvjak na devojci:  
Sinu lice kao jarko sunce,  
A groce kao mesečina!  
Od svatova niko ne opazi,  
Opaziše dva devera mlada,  
Dva devera, dva Gizdarevića.  
Kad je bilo večer po večeri,  
I mladence u ložnicu sveli,  
Al' dođoše dva devera mlada,  
Dva devera, dva Gizdarevića,  
Dva srebrna izlomiše noža,  
dve voštane izgoreše sveće,  
dok razbiše na derdeku vrata,  
i ubiše bega Bećir-bega,  
obljubiše lijepu djevojku.

(Vuk, I., 744., prema Gudelj 2012:348)

*Dva Gizdarevića* su *dva devera* nevjeste Bećir-bega. Nakon što se prvi put napomene da ih je dvoje, pjesma još pet puta ponovi isto, dok se stih *Dva devera, dva Gizdarevića* ponavlja dva puta. Nakon što su vidjeli svoju sestru bez vela i odlučili upasti u njenu ložnicu opet nailazimo na broj dva: *Dva srebrna izlomiše noža, /dve voštane izgoreše sveće*, u opisu načina i vremena potrebnog za ulazak u bračnu ložnicu. Nakon toga dvočlana struktura prerasta u tročlanu – dvama djeverima se pridružuje djevojka koja je njihova sestra. Voljno ili nevoljno, predmet je neke druge analize, u ovom ćemo trenutku naglasiti samo postojanje dvočlane opreke koja prerasta u tročlanu. O uključivanju mladoženje u četveročlanu strukturu će biti riječi nešto kasnije.

Istu nam sliku nudi i pjesma *Široka je kopriva* u kojoj opet imamo sestru s dva brata, a na nebu ženika:

Široka je kopriva,  
Dva je polja pokrila,  
A trećega ne mogla.  
Na trećem je šenica,  
Nju su žela dva braca,  
Među njima sestrice.  
Vazdan seja preplaka,  
Pitala je dva braca:  
„Što je tebi, sestrice,  
Il' je tebi slog širok,  
Il' je tebi srp malen?“  
„Nit je meni slog širok,  
nit je meni srp malen.  
Pogledajte u oblak:  
U oblaku zlatni stol,  
Na njem sjedi dragi moj.  
Na prstu mu prsten moj,  
Na glavi mu šešir moj.“

(Đ. Rajković, Srpske narodne pesme, prema Gudelj 2012:392)

Slika žetve u kojoj troje aktera žanje i ogleda se prema nebu za sestrinim odabranikom događa se na trećem polju. Troje koji žanju su dva brata i jedna sestra. Kao i u prethodnoj pjesmi, tročlana je struktura sastavljena od dva muškarca i jedna žene. Isto je tako u strukturi *Perun-Veles-Mokoš* dvoje muškaraca i jedna žena.

Broj deset uvijek se javlja u kombinaciji brojeva devet i jedan. Tako u pjesmi *Carigrade, ljepa li te kažu* nalazimo spoj željene kombinacije brojeva i mitskih prostora.

Carigrad je opisan kao Perunov dvor s desetero vrata i Marom, njegovom kćeri, koja sjedi na njima:

Carigrade, l'jepa li te kažu:  
da imadeš devetora vrata,  
i deseta od suhog zlata.  
Na njim' sjedi kapetan-djevojka,  
niže bisere niz zelenu svilu.  
Govorila kapetan-djevojka:  
„Prospi mi se, moj sitni bisere,  
kano brci od dragoga moga,  
kad se prospu mojim licem b'jelim!“  
(N. Andrić, VII., prema Gudelj 2012:208)

Pjesma *Kad se ženi Klisanine Bore* donosi nam priču o devetero braće i sestri čiju su čast braća odlučila braniti:

Kad se ženi Klisanine Bore  
S lipom Fatom među devet braće,  
Svaku večer Bore dohodio;  
Jednu večer Bore zakasnio,  
nađe gradu zatvorena vrata.  
On se penje uz mire od grada,  
Ali Bori loša sreća biše;  
Sritoše ga braća divojčina,  
Na Boru su skladno udarili,  
Na njem devet rana otvorili.  
(...)  
Poklen se je mlada naplakala,  
Žuti mu je perćin rasplićala,  
Iz njega je gajtan vazimala,  
Pa ga veže sebi o grjajce,  
Ter se viša o žutu naranču.  
Oba mrtva, pokojne im duše!  
(N. Andrić, VII , 158., prema Gudelj 2012:342)

Fata i njena braća čine kombinaciju deset (9+1) u ovoj pjesmi jednako kao i Mara i njeno devetero braće. Klisanin Bore, Fatin muž, zadobiva devet rana od Fatine braće kad je uhvaćen u pokušaju da se ušulja u grad (dvorac). Borina smrt identična je smrti Jurja kojeg Marina braća ubiju skoro nasmrt (usp. Belaj 2007). No, kombinacija devetero braće i jedne sestre nije jedina koja se pojavljuje. Pjesma *Majka hoće Đurđa da okupa* govori o devet sestara:

Majka hoće Đurđa da okupa;  
Majka hoće, a seje ne dadu:  
„Nemoj majko, Đurđa da okupaš –  
Mi smo Đurđu devet milih seja,  
Mi ćemo ga suzam' okupati!“  
Majka hoće Đurđa da obuče;

Majka hoće, a seje ne dadu:  
„Nemoj majko, Đurđa da obučeš –  
Mi smo Đurđu devet milih seja,  
Mi ćemo ga u rukav obući!“  
Majka hoće Đurđa da opaše;  
Majka hoće, a seje ne dadu:  
„Nemoj majko, Đurđa da opašeš –  
Mi smo Đurđu devet milih seja,  
Mi ćemo ga kosom opasati!“  
(Ž. Stanković, Narodne pesme u krajini, 21., prema Gudelj 2012:358)

U ovoj se pjesmi brat sprema na svadbu, a sprema ga devet sestara. One mole majku da brata okupaju, obuku i opašu umjesto nje. Čini se kao da se ovdje naznačuje da majčin posao, na vlastitu želju, obavljaju sestre. Važan posao opremanja brata za odlazak po nevjestu obavlja i Jelena u pjesmi *Oj Jelena, jabuka zelena: Jite, pijte, moga brata konji,/sutra ćete dalek put putovat,/prik Dunaja po mladu nevistu* (F. Kurelac, *Jačke*, 63. prema: Gudelj 2012: 274).

Broj deset i svadbu povezuje i pjesma *Oj volaru, medena ti usta!* u kojoj nalazimo deset prstena:

Oj volaru, medena ti usta!  
Tjeraj vole, gdje je šuma gusta!  
U šumi je kruška podsjećena,  
i na kruški torba obješena.  
U torbi je svilena marama,  
u marami zlačana jabuka,  
u jabuki devet prstenova,  
i deseta burma pozlačena!  
(N. Andrić, VII., 307. prema: Gudelj 2012: 280).

Uz prsten kao nešto noviji znak bračne veze, tu se pojavljuje i jabuka u kojoj se ti prsteni nalaze. Prsteni se opet pojavljuju u kombinaciji devet i jedan; devet je prstena u jabuci, dok je deseti prsten nazvan drugačije, *burma*, koja je uz to i pozlačena.

Navođenjem ovih nekoliko pjesama nikako nije iscrpljen sav korpus koji na temu brojeva pruža *Antologija*. Usprkos tome, ovaj suženi izbor može poslužiti kao podloga za nekoliko zaključaka. Prvi među njima je vezanost braće i sestara kao veza koja je ispred one na relaciji roditelji-djeca. Braća spremaju jedni druge na svadbu (*Majka hoće Đurđa da okupa*), braća brane sestrinu čast kad se muž vraća kući u neprikladno vrijeme (*Kad se ženi Klisanine Bore*), braći se obraća sestra kad je prevari muž (mit o Mari i Jurju). Uloga roditelja gotovo je minorizirana. Kad se već roditelji i spominju, češće se spominje majka no otac. Između braće ne postoje samo sentimentalni osjećaji koji su primjereni tom odnosu, već i intimni odnosi koji nadilaze očekivani (i dopušteni) odnos braće. U srži svadbe božanske braće nalazi se incest (jednako kao i u pjesmi *Gorica listom listala*).

Zabrana incesta poznata je u gotovo svim društvima na svijetu. Ona je jedna od četiri karakteristike koje utemeljuju sustav srodstva među ljudima. No, zabrana incesta ne postoji zbog bioloških razloga po kojima razmnožavanje među bliskim srođnicima može dovesti do prijašnjeg ispoljavanja recesivnih svojstava na potomcima, već iz čisto praktičnih, društvenih razloga. Kad bi se najbliži srođnici međusobno vjenčavali, izgubio bi se red koji je potreban od održavanje simbolne strukture društva. Ukoliko bi, npr., sestra s bratom imala dijete, ona bi tom djetetu ujedno bila majka i teta. Takve dvostruke uloge razbijaju ustaljeni red te je stoga potrebna zabrana incesta. U različitim društvima, ona je i različito uređena; od zabrane vjenčavanja srođnika u prvom koljenu do onih u petom ili čak daljem. Iznimku od tog pravila predstavljaju najviše rangirani slojevi društva, poput kraljeva (usp. Schwimmer, 1995).

Kako se onda incest uklapa u priču o svetoj svadbi koju bi ljudi trebali oponašati točno onako kako im prenose mitovi da bi osigurali plodnost? Odgovor se nalazi u činjenici da incest zapravo predstavlja iznimku koja nikako ne smije biti oponašana. Ono što je dopušteno bogovima, nije dopušteno ljudima. Potvrdu takvom razmišljanju možemo naći i u dijelu mita o božanskoj braći koji govori da njihova svadba omogućava da rode polja, a ne rezultira djetetom. Njihova su djeca rodna polja. To ljudi svakako ne mogu oponašati; na taj je način još jednom istaknuta simbolna razina svete svadbe (usp. Belaj 2007).

U ovom sam poglavlju analizirala kombinaciju brojeva dva i jedan te devet i jedan. Zanimljivo je primijetiti da u obje kombinacije nikad nisu oba ženika, već samo jedan. Jedini slučaj kad se to ne događa jest kad je drugi ženik izgubljeni deseti brat, kao što je slučaj kod Mare i Jurja. Što nam taj naizgled nebitan podatak govori? Ukazuje li to na činjenicu da su strukture 2+1 i 9+1 proizašle iz mitova u kojima glavnu ulogu igraju, nazovimo ih u ovom slučaju tako, žive osobe? Pritom pod živom osobom smatram nekoga tko ima djelatnu moć, tko svojim djelovanjem može prouzročiti promjenu na bolje ili lošije. Određivanjem da se te kombinacije u prvom redu odnose na djelatne osobe, a ne na predmete ili lokacije, dolazimo do pitanja kavi su odnosi unutar tih dviju struktura te tih struktura međusobno. Pošto ono dvoje ili devetero u kombinaciji uvijek nastupa pod zajedničkim obilježjem, smatram da je ona jedna osoba u kombinaciji važnija. Ako uzmemo za primjer pjesmu *Majka hoće Đurđa da okupa* vidimo da u njoj devetero sestara ostaje neimenovano i njihov jedini opisni element je upravo broj koji označava koliko ih je. Nasuprot njima, ženik je imenovan te znamo da se sprema na svadbu.

Ako se vratimo na broj dva i devet u kombinaciji i složimo se da su oni manje važni članovi strukture, donekle pasivniji, možemo li reći da je nebitno koji broj upotrijebimo? Može li ih biti i više ili manje, a da struktura i dalje ispunjava svoju funkciju? Naravno, pod

pretpostavkom da je funkcija strukture ta da onaj veći dio pomaže onom jednom da ostvari svoj naum. Sve dosada iznesemo ide tome u prilog. Devetero braće u pjesmi *Kad se ženi Klisanine Bore* i dva djevera u pjesmi *Široka je kopriva* djeluju kao cjelina, kao jedan. Nalazimo li tu njihov međusobni odnos? Predstavljaju li broj dva ili devet zapravo cjelinu koja predstavlja jednakopravnu opreku (u brojevnom, ne značenjskom smislu) onom jednom?

Pogledajmo što je s brojevima tri i deset koji su njihov zbroj. Ako promotrimo ulogu broja deset u sklopu svih brojeva, on je granični broj u dekadskom sustavu koji je danas većinom u upotrebi. On predstavlja oznaku za jednu jedinicu koja se sastoji od deset manjih jedinki. No, broj deset je manje poznat kao ritualni broj od broja tri. Posredstvom religija, posebno kršćanstva, broj tri je zadobio ovu titulu. Tako kršćani vjeruju u Presveto trojstvo kojeg čine Otac, Sin i Duh Sveti. No, zavirimo li u Biblijski leksikon pod natuknicom Trojstvo nalazimo sljedeće:

„Ni u S(tarom)Z(avjetu) ni u N(ovom)Z(avjetu) nema izrazite nauke o Božjem T(rojstvu). Ipak u NZ ima iskaza koji upućuju na troosobnog Boga (i služi kao temelj za kasnije naučavanje). Ti se iskazi bitno razlikuju od poganskih trijada (=božanske obitelji: otac-majka-sin). Trojstvo se očituje u Božjem djelovanju kojim se otkriva zajednici (Biblijski leksikon, 1991).

Kao što vidimo, ni u znanstvenom religijskom priručniku ne nalazimo konkretnu potvrdu postojanju Trojstva u Bibliji koju su, ipak, napisali ljudi. Natuknica spominje dvije važne stvari za ovo razmatranje: *troosobnog Boga* i *trojstvo koje se očituje u Božjem djelovanju*. Znači li to da trodijelna struktura počiva na jednom od aktera, u ovom slučaju Bogu? Iako natuknica tvrdi da je to suprotno od poganskih vjerovanja, služeći se Belajem, možemo ipak naći neke paralele. Belaj navodi kako prva tročlana struktura nastaje kad u kozmički sukob između sila reda (kozmosa) i nereda (kaosa) u sredinu stavimo čovjeka. Postavljajući sebe u takav, ravnopravan, odnos prema dvjema silama koje stvaraju i uništavaju svijet, čovjek si je mogao predočiti svoj položaj u tom svijetu (Belaj 2007:27). Još smo jedno došli do pojedinca, onog jednog u strukturi. Otvara li to mogućnost da proučavanjem usmene književnosti dođemo do elemenata pojedinačnog, onoga što smo kod Gulin Zrnić upoznali kao kulturnu stvarnost? Rasčlanjivanjem brojevnih struktura na množinski element i pojedinačni uspjeti smo prodrijeti do potencijala pojedinačnog na razini idealnotipskih pjesmama. Smatram da bi takav pristup naišao još na plodnije tlo na onim pjesmama koje nisu idelanotipske, koje u sebi još uvijek čuvaju konkretne podatke poput imena, lokaliteta, nacionalnosti ili karakteristične radnje. Korpusa za takva istraživanja ne nedostaje jer su one idealnotipske pjesme zapravo manjinski dio korpusa, čemu svjedoči i Gudeljeva *Antologija*. Promišljanja o metodološkim i teorijskim postavkama koje su ovdje započeta na temelju dosadašnjih istraživanja na području

znanosti o književnosti, lingvistike, folkloristike, etnologije i kulturne antropologije trebalo bi dalje razvijati koristeći interdisciplinarni pristup kao najpogodniji za ovakva sinkretična polja istraživanja.

## 7. Zaključak

Rasprava o stranim kulturama moguća je samo pod pretpostavkom da različito postane vidljivo pred pozadinom zajedničkog (Hofmann 2013:29). Vođena takvim postavljanjem odnosa poznatog i nepoznatog, sličnog i različitog, zasebnog i zajedničkog, u ovom sam radu iz etnološke i kulturnoantropološke te književne perspektive analizirala antologiju *Kada se sunce ženilo. Cvjetnjak usmenih lirskih pjesama* prema izboru Petra Gudelja, objavljene u nakladi Školske knjige 2012. godine.

Rad koji u sebi sadrži komparativni i interdisciplinarni pristup zahtijeva određena ograničenja. Prije svega ona temeljena na geografskom principu. Za ovaj rad odabrala sam južnoslavensko područje u koje ubrajam područje današnje (od zapada prema jugu) Slovenije, Hrvatske, Bosne i Hercegovine, Srbije, Crne Gore, Makedonije i Bugarske. Objašnjenje takvom odabiru daju slične povijesne, jezične, kulturne i gospodarske silnice koje su djelovale na tom području. Kao analizirani korpus odabrana je Gudeljeva *Antologija* koja u sebi sadrži preko 300 pjesama a potječu s upravo navedenog geografskog područja.

Usmena književnost predstavlja idealnu platformu za proučavanje neke pojave na južnoslavenskom području iz nekoliko razloga; prvi je onaj vremenski jer ona zadire i u sebi i dalje prenosi slojeve prošlosti do kojih danas nije moguće doprijeti u takvom opsegu. Nadalje, ona nadilazi jezičnu i kulturnu prepirku oko suvremenih političkih, a time i jezičnih, granica. S time svime na umu, dolazimo do njene najvrednije karakteristike: verzije jedne pjesme, priče, pošalice ili bilo koje druge vrste usmenoknjiževnog djela interkulturnog su karaktera. Uzevši svadbu kao nadređeni pojam, kod analiziranih pjesama točan geografski izvor prestaje biti (naj)bitan(iji) faktor. Time je položen temelj za proučavanje odabranog korpusa na interdisciplinarnoj razini.

Analizirani korpus u ovom je radu sagleda iz književnog i etnološkog (folklorističkog) gledišta. Rad je temeljen na opširnim teorijskim postavkama proizašlima iz oblasti znanosti o književnosti, etnologije i kulturne antropologije, folkloristike kao i humanistike općenito. Veliki oslonac radu daje mitološka struktura rekonstruiranog (pra)slavenskog mitskog svjetonazora koji je upotrijebljen kao temeljna podloga koja omogućava prvotnu komparaciju



pjesama. U takvom je obliku argumentacija iznesena kako bi legitimirala zadani naslov i analizu korpusa.

U analizi Gudeljeve *Antologije* nije bilo podjele na književni i etnološko – kulturnoantropološki dio. Ustrajući na interdisciplinarnom pristupu, smatram da nema potrebe za izrazitim razlikovanjem tih dviju razina. Kroz te dvije prizme, pjesme iz *Antologije* uspoređene su s okvirom svadbe koji je donio Milovan Gavazzi kako bi se provjerila njihova narav koja bi odgovarala (ili dala još dodatnu podlogu utemeljenu ovog puta na konkretnom korpusu) načelima komparativnog pristupa. Gavazzijev okvir temelji se na podjeli svadba na šest dijelova: (1) zagledi ili ogledi, (2) prošnja, (3) obilježje, (4) zaruke i/ili prstenovanje (5) svadba (podijeljena u tri dijela), te (6) *pohodi, pohodani – prvići, povrati*. Na temelju takve analize koja se pokazala odgovarajućom po pojedinim stadijima, naime, u *Antologiji* se mogu naći potvrde svim stadijima Gavazzijeve podjele svadbe, upustila sam se u analizu pojedinih elemenata korpusa. Tako sam odabrala tri elementa kao najzanimljivija; glavne aktere (božanske) svadbe, koncept stranosti te simboličnu funkciju brojeva.

Sva tri analizirana elementa omogućila su mi da postavim pitanja koja su u ovom radu ostala neodgovorena te zahtijevaju daljnja istraživanja. Tako sam se dotakla problema neidealnotipskih pjesama koje predstavljaju većinski dio korpusa postavljaju pitanje kako pristupiti analizi takvih pjesama. Odgovor na to pitanje nalazim u interdisciplinarnoj, hibridnoj, disciplini književne (literarne) antropologije. Proučavanjem takvih neidealnotipskih pjesama može se zagrepsti do kulturne stvarnosti i ponuditi vrijedne doprinose mnogobrojnim znanstvenim disciplinama. Na području analiziranja koncepta stranosti može se vidjeti kako je ona višeznačna i ulazi u mnogobrojne odnose s drugim područjima kulture poput jezika, vjere, nacionalnosti, društvenog položaja. Stranost govori jednako o *Drugima* kao i o *Nama* što predstavlja još jednu razinu istraživanja koja se rijetko koristi kod usmene književnosti. Na kraju, proučavajući simboliku brojeva, odnosno kombinacije određenih brojeva, priča se opet vraća na tezu proizašlu iz analize aktera svadbe koja se odnosi na sloj kulturne stvarnosti koji zahvaća usmena književnost. Ovdje se ona dodatno proširuje uključivanjem pojedinca kao legitimnog elementa proučavanja u usmenoj književnosti koja se općenito smatra kolektivnim produktom, bilo na razini autora, prolaženja kroz cenzure zajednice ili medija i vremena prenošenja.

Cilj ovog rada nije bio, niti je to moguće s obzirom na obilnu folklornu građu koja postoji, analizirati sve usmene pjesme koje tematiziraju svadbu. Cilj rada više je eksperimentalne, teorijske naravi iskušati na jednom ograničenom korpusu mogućnosti koje pruža usmena

književnost za istraživanja temeljena na principu interkulture, interdisciplinarnosti i komparativne analize. Svakako je za iscrpnije rezultate potrebno u daljnja istraživanja uključiti veći korpus ne samo usmenih pjesama, već i svih drugih književnih žanrova, a naročito etnografsku građu koju su skupili etnolozi i kulturni antropolozi na terenskim istraživanjima na južnoslavenskom području. Takvim istraživanjima dobio bi se potpuniji uvid u kulturnu stvarnost slojeva prošlosti koje je teško zahvatiti drugom vrstom književne ili povijesne građe.

## Literatura i popis korištenih kratica

- Abu-Lughod**, Lila. Writing against culture. URL: <http://xcelab.net/rm/wp-content/uploads/2008/09/abu-lughod-writing-against-culture.pdf> (pristup: 28. siječnja 2014.).
- Bajramović**, D. 2012. INTERVIEW: Petar Gudelj, pjesnik URL: [http://www.slobodna-bosna.ba/vijest/2583/interview\\_petar\\_gudelj\\_pjesnik.html](http://www.slobodna-bosna.ba/vijest/2583/interview_petar_gudelj_pjesnik.html) (pregled 14.1.2014.).
- Belaj**, Vitomir. 2007. Hod kroz godinu. Golden marketing: Zagreb.
- Ben Amos**, Dan. 1972. Toward a definition of Folklore in Context. U: Journal of American Folklore. Str 3-15.
- Bošković Stulli**, Maja. 2010. O usmenoj književnosti izvan izvornog konteksta. U: *Folkloristička čitanka*. Ur: Hamershak, Marijana. Marjanić, Suzana. Institut za etnologiju i folkloristiku, AGM: Zagreb.
- Botica**, Sipe. 1998. Lijepa naša baština. Književno-antropološke teme. Hrvatska sveučilišna naklada: Zagreb.
- Botica**, Stipe. 2013. Povijest hrvatske usmene književnosti. Školska knjiga: Zagreb.
- Čubelić**, Tvrtko. 1970. Epske narodne pjesme. Štamparsko-izdavački zavod „Zrinski“: Čakovec.
- Dundes**, Alan. 1980. Interpreting Folklore. Indiana University Press: Bloomington.
- Gavazzi**, Milovan. 1978. Vrela i sudbine narodnih tradicija. Liber: Zagreb.
- Gavazzi**, Milovan. 1991. Baština hrvatskoga sela. Otvoreno sveučilište: Zagreb.
- Grimm**, Jakob. 1999. Circular Concerning the Collection of Folk Poetry. U: International Folkloristics. Ur: Alan Dundes. Rowman & Littlefield Publishers Inc: Oxford. str 1-8.
- Gudelj**, Petar. 2012. Kada se sunce ženilo. Cvjetnjak usmenih lirskih pjesama. Školska knjiga, Zagreb.
- Gulin**, Valentina. 1996. Antropološka vizura povijesti. Držićev Dubrovnik. U: Etnološka tribina. Br. 19. Str: 151–169.
- Hobsbawm**, Eric. **Ranger**, Terence (ur). 2002. The invention of tradition. Cambridge University Press: Cambridge.
- Hofmann**, Michael. Interkulturalnost, stranost, različitost. U: Jat. Br.1. str 10-34.
- Jakobson**, Roman. **Bogatirjov**, Pjotr. 2010. Folklor kao naročit oblik stvaralaštva. U: *Folkloristička čitanka*. Ur: Hamershak, Marijana. Marjanić, Suzana. Institut za etnologiju i folkloristiku, AGM: Zagreb.
- Jurančić**, Janko. 1972. Srbohrvatsko-slovenski slovar. Državna založba Slovenije: Ljubljana.
- Katičić**, Radoslav. 2009. Zlatna jabuka. U: Filologija. No. 59. Str 1-86.
- Kekez**, Josip. 1983. Usmena književnost. U: Uvod u književnost. Teorija, metodologija. Ur. Škreb, Zdenko. Stamać, Ante. Grafički zavod Hrvatske: Zagreb.

- Kovač**, Zvonko. 2001. Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti. Hrvatsko filološko društvo. Biblioteka književna smotra: Zagreb.
- Kovač**, Zvonko. 2011. Međuknjiževne rasprave. Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti. Službeni glasnik: Beograd.
- Lord**, Albert B. 1960. The singer of tales. Harvard University Press: Cambridge.
- Lozica**, Ivan. 1990. Izvan teatra. Teatrabilni oblici folklora u Hrvatskoj, Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- Mencej**, Mirjam. 1997. Pomen vode v prestavah starih Slovanov o posmrtnem življenju in šegah ob smrti. Slovensko etnološko društvo: Ljubljana.
- Prop**, Vladimir. 2012. Morfologija bajke. XX vek: Beograd.
- Rihtman Auguštin**, Dunja. 2001. Etnologija i etnomit. ABS95: Zagreb.
- Solar**, Milivoj. 1982. Teorija književnosti. Školska knjiga: Zagreb.
- Schmaus**, Alois. 1971. Vrsta i stil u narodnom pjesništvu. U: Usmena književnost. Ur: Maja Bošković Stulli. Školska knjiga: Zagreb. str 59-63.
- Schwimmer**, Brian. 1995. *Kinship and Social Organization*. Interactive tutorial. URL: <http://www.umanitoba.ca/faculties/arts/anthropology/kintitle.html> (pregled 29. kolovoza 2014.)
- Skupina autora**. 1991. Biblijski leksikon. Kršćanska sadašnjost: Zagreb.
- Škaljić**, Abdulah. 1966. *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. „Svjetlost“ izdavačko preduzeće: Sarajevo.
- Škrbić Alempijević**, Nevena. 2008. Priručnik iz kolegija Predstavljajući oblici u hrvatskoj pučkoj kulturi (rukopis), Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Vinšćak**, Tomo. 2002. Vjerovanja o drveću u Hrvata: u kontekstu slavističkih istraživanja. Naklada Slap: Jastrebarsko.
- Todorova**, Marija. 2006. Imaginarni Balkan. Biblioteka XX vek: Beograd.
- Toporov**, Ivan. 2002. Predzgodovina književnosti pri Slovanih. Poskus rekonstrukcije. Oddelek za etnologijo in kulturno antropologijo: Ljubljana.
- Turner**, Victor. (1969) 1997. The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. Aldine Transaction. A division of Transaction Publishers: New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K).
- Vitez**, Zorica. 1996. Mladenka u hrvatskim svadbenim običajima. Etnografski muzej, Zagreb, Institut za etnologiju i folkloristiku: Zagreb.
- Vitez**, Zorica. 1998. Iskorak iz svakidašnjice. U: Etnografija. Svagda i blagdan hrvatskoga puka. Ur: Čapo Žmegač, Jasna. Muraj, Aleksandra. Vitez, Zorica. Grbić, Jadranka. Belaj, Vitomir. Matica hrvatska: Zagreb. str 151-183.

**Objašnjenje kratica iz antologije *Kada se sunce ženilo*, prema navodima literature u Antologiji:**

**B. Petranović** – Petranović, Bogoljub: *Srpske narodne pjesme iz Bosne (ženske)*. Sarajevo, 1867.

**Đ. Rajković, Srpske narodne pesme** – Rajković Đorđe, *Srpske narodne pesme (ženske)*. Novi Sad, 1869.

**F. Kurelac, Jačke** – Kurelac, Fran: *Jačke ili narodne pjesme prostoga i neprostoga puka hrvatskoga po župah šoprunskoj, mošunjskoj, i želježnoj na Ugrih*. Zagreb, 1871

**Istarske narodne pjesme, Naricaljke, 4.** – Car, Viktor Emin. *Istarske narodne pjesme*. Opatija, 1924.

**J. Baraković, Vila Slovinka** – Baraković, Juraj: *Vila Slovinka*. Zagreb, 1964.

**Kićine pesme, I.** - *Kićine pesme*, knj. I. Beograd, 1924.

**M. A. Vasiljević, Jugoslavenski muzički folklor** – Vasiljević, Miodrag. A.: *Jugoslavenski muzički folklor, Narodne melodije koje se pevaju na Kosmetu*. Beograd, 1950.

**M. Glišić, Srpske narodne pesme, XI.** – Glišić, Milovan Đ: *Srpske narodne pesme*. Novi Sad, 1872.

**M. Pantić** – Pantić, Miroslav: *Narodne pesme u zapisima XV.-XVIII. veka, antologija*. Beograd, 1964.

**N. Andrić, V.** - Andrić, Nikola: *Hrvatske narodne pjesme*, knj. V. Zagreb, 1909.

**N. Andrić, VII.** - Andrić, Nikola: *Hrvatske narodne pjesme*, knj. VII. Zagreb, 1929.

**O. Delorko, II.** – Delorko, Olinko: *Zlatna jabuka, hrvatske narodne balade i romance (II)*. Zagreb, 1956.

**V. Žganec, Narodne popijevke** – Žganec, Vinko: *Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja*. Zagreb, 1952.

**Vuk, I.** – Karadžić, Vuk Stef.: *Srpske narodne pjesme*, knj. I. Beograd, 1953.

**Ž. Stanković, Narodne pesme u krajini** - Stanković, Živojin: *Narodne pesme u krajini*. Beograd, 1951.