

ДЕВОЈКА И ВОДА – о динамици односа жене и природе¹

У раду се разматра моделовање односа између девојке и воде у различитим мотивима усмених лирских песама, начини на који саме жене које те песме певају виде себе у свету и како се жена у традицијској култури позиционира у односу на опозицију природа/култура. Указује се на амбивалентност поменутог односа. Будући да песме моделују воду као девојчин простор, али и као простор где је она угрожена, показује је позиција жене између природе и културе. Девојке у лирским песмама владају плодноним, стваралачким и лековитим моћима воде, оне су господарице водене стихије и слободно се крећу у акватичком пејзажу, али су у додиру с водом и угрожене и у њој се утапају. Иста двострукост уочава се и када се посматра однос лирских песама с мотивима девојке и воде према патријархалном поретку – оне га могу потврђивати или га могу преиспитивати.

Кључне речи: усмене лирске песме, жена, вода, природа/култура, простор

Када се посматра како се у фолклору формирају митопоетске представе, како се моделују односи према свету, природи и човеку, могу се уочити одређене разлике условљене жанром, док се један слој значења прелива преко жанровских граница. На примеру односа девојке и воде може се пратити динамика односа жене и природе, које се у традицијској култури доминантно конструишу као аналогне.² Међутим, оне се не могу сасвим изједначити, што потврђују и савремена промишљања природе и културе, међу којима се не може повући јасна граница.³

Усмена лирика често повезује девојку и воду – било у мотивима одласка на воду, преласка преко воде, зауздавања набујале реке и спасавања момка из воде, мотивима владања исцелитељским и плодноним воденим силама, било у мотивима девојчине угрожености на води и утапања. Формулу девојке на води Маљцев одређује као једну од основних формула усмене лирике.⁴ Она се налази и у најстаријем лирском запису из Дубровачког архива, сачуваном у тужби градским судијама из 1462. године: „O Jelo, vita jelo, / ne hod' sama na vodu“, уз додати стих: „Klimoje je na vodu“.⁵ Већ ови стихови показују амбивалентност односа девојке и воде – њен одлазак на воду је свакодневна или обредна радња, али је она истовремено током тог одласка у опасности. Акватички пејзаж је женски када се посматра семантички комплекс

формуле везан за женско начело, али је као место еротског сусрета са момком повезан са симболиком прелаза и привремене (или коначне) смрти.⁶ С тим у вези стоји и двострука симболика воде – женска (свеопште рађање) и мушка (оплођујуће семе).⁷

Лирске песме показују како су односе девојака/жена према води/природи моделовале управо жене које су те песме певале и оне које су их слушале.⁸ Тај однос превасходно се одликује двострукошћу. Када вода доноси будућу невесту, девојка се приказује као онострано биће јер је туђа младожењиној породици: „Дотекол ње мџтан Дунав, / мџтан Дунав и пороен; / що донесло Димна Депа, / Депа хубава девојка, / кому да я поклониме, / поклон да е на свекърва“.⁹ Дунав може бити граница преко које она стиже или управо њен свет. Као нељудски простор, он се моделује као „место страног, као негде другде, и као изван-редно“.¹⁰ Страни простор атрибуира девојку као другачију, другу.¹¹ Насупрот томе, управо у води она је угрожена и задатак момку да је спасе јесте тежак задатак којим се он искушава: „Извор-вода извирала / ситно труње изметала, / у труњу је шарен сандук, / у сандуку лепа Мара. / Лепа Мара проговара: / Ко би мене извадио, / ја би' њему сеја била, / или сеја или љуба“.¹² У лирској структури троструког понављања задатак не могу да испуне ни трговци ни писари, већ девојку из извора избављују ратари и узимају је за себе. Образује се колективни лик младића, чиме они формирају иницијацијску групу,¹³ а избављење девојке из воде представља победу над хаосом, над стихијом и успешни завршетак њихове иницијације.¹⁴ Поређење ове две песме показује различиту природу девојке у односу на воду. Док је Депа путница преко границе или чак водено биће, Мара је у води угрожена. Различит однос према води не моделује, пак, различиту позицију девојака у заједници: обе су пасивне, Депа – потенцијално моћна као онострана заправо је дар свекрви да би се успоставио нови ред у мушкој кући, а Мара је награда за момке који су обавили ритуални задатак доказавши своју спремност за женидбу.

Моћ жена над водом и њихова најтешња веза са природом остварује се кроз мотиве плодности. Моћи невесте на путу огледају се у промени пејзажа: „Добро ти је угодила Мара / којијем је пољем преведена, / оно поље и зими зелено. / Коју Мара воду преходила, / она вода ситно жуберкала. / Којом гором Мара преведена, / она гора бисером родила. / У које је дворе доведена, / они су се двори поновили“.¹⁵ Девојка носи начело опште плодности, која обједињује природу и људски свет (двори). Тиме она чини социјални аспект плодности, а поље, вода и гора природни.¹⁶ Њена моћ над водом манифестује се у претварању стихије у питоми жубор, радњи сличној оној коју врши културни јунак обуздавајући стихију. На путу она штити сватове јер може утицати и на

то да гора рађа бисером, чиме хтонски простор трансформише (или култивише).¹⁷ У кућу она доноси потомство. Током свадбе женске моћи трају до предаје невесте. Тим моћима мушки чланови заједнице користе се да би поменуте енергије, инкорпориране у женску биолошку моћ рађања, пренели на другу страну.¹⁸ Управо жене које ритуал обављају одржавају постојеће стање, чиме њихова конзервативност достиже врхунац¹⁹ и оне потврђују патријархалне вредности.²⁰

О победи тих вредности сведочи одговор момка на девојчино стварање (она сеје златну гору, ничу дубови и трава, извире вода): „Ја сам јунак у све добар – / ја ми имам бритку сабљу, / посјећићу златно дрво, / ја ми имам врана коња, / попасти ће златну траву / и замутит златну воду, / обљубићу лице твоје“.²¹ Помоћу сабље и коња, типичних епских атрибута јунака, момак добија изразито ратничку функцију. У првом плану није девојачка моћ стварања, већ јунакова способност да савлада границе изузетног света, да уђе у њега и обљуби девојку. Тај женски свет има функцију да потврди мушке снаге. Мућење воде типичан је еротски мотив.²² Контраст између бистре воде испод дуба и замућене златне воде образује мотив надметања. Док девојчино стварање *златног света* нарушава мушки поредак, момково разарање заправо је повратак том поретку.

Вода као женски простор моделује се и тиме што је девојка-невеста та која може да преплива усталасано море и пренесе преко њега сватове: „Ка су прешли одонуде море, / сиње море из брег у брег бије, / сви сватове ником поникоше, / ал’ девојћа ником не пониче / два девера на окато перо, / кума и старојћу у свилни скутови, / младожењу у свилне пазуће, / па преплива преко Сиње море“.²³ Контраст између зазора сватова пред воденом стихијом и невестине спремности да у море уђе маркира море као женски простор. Простор и јунакињу повезује њихова граничност. Док је море лиминална зона између два света – девојчиног и сватовског, невеста је гранично биће током обреда прелаза. Њен лиминални положај открива и посебна невестинска спрема – окато перо је перо пауново, украс и заштита од урока,²⁴ а свилена одећа је свадбено рухо. И женска активност насупрот мушкој пасивности одсликава тај изокренути свет. Девојка представља господарицу водене стихије, која може да је укроти кад је узбуркана.²⁵ „Понашање“ мора такође је обележено контрастом: када су сватови ишли по девојку, оно је било мирно, када се с њом враћају, оно се подиже. Тиме је граница коју девојка прелази додатно маркирана, јача је од оне коју су прешли сватови у смеру ка њеној кући. Сходно томе, веза између мора и невесте успоставља се и на егзистенцијалном плану: немир природе одговара немиру девојке која умире за своју

породици и рађа се у новој. Контрасти (море на одласку и повратку сватова; понашање и позиција невесте и сватова) посебно утврђују границу и истичу разлику између два простора, два времена, сватова и невесте – међу свима њима влада напетост наглашена обредном ситуацијом. Ствара се семантичко поље маргиналности које чине простор, предмети и биће.

Варијантно, невестински атрибути могу се моделовати као превозно средство: „Наш војвода, камо ти сватови? / Остали се на мору возећи. / Наш војвода, ко возар бијаше? / Возар беше госпођа девојка; / све сватове на венцу превезе, / младожењу на струк' рузмарина“.²⁶ Војводина перспектива упућује на имплицитни мушки текст обреда – прелаз преко воде коначни је прелаз границе од женског ка мушком свету, односно на путу ка младожењиној кући.²⁷ Када девојка прекорачује водену границу, она заправо унутар обредног контекста враћа сватове и младожењу из свог света (за њих оностраног света смрти) у њихов, истовремено сама мењајући сферу постојања – прешавши из једне животне фазе у другу, умирући као девојка и поново се рађајући као удата жена.²⁸ Моћ девојке на води аналогна је моћима виле као демонског бића, будући да се у фолклору море моделује као највеће водено пространство, које може прећи само „вила на коњу љељену“.²⁹ Пошто је море митско пространство хаоса,³⁰ невеста која влада над њим јесте митско биће.

Поређење варијаната ове песме показује да девојка може алтернирати са птицама³¹ – сватове и младенце преко воде (Дунава, и *других бистрих језера*) може преносити соко³² или гавран.³³ У овим варијантама птица је младожењин чаробни помоћник, слично ситуацији у бајкама. Аналогија са вилама и птицама указује на нељудско моделовање лика девојке – она је биће природе или има натприродне моћи.³⁴ У оба случаја одваја се од људског света.

Девојчину слободу на води и моћ да савлада водену границу или стихију бележе и други фолклорни текстови, не само лирски. У епској женидбеној песми невеста постаје активни, централни лик када се свадбена поворка нађе у хтонском простору. У песми *Женидба сина Ива Сењанина*³⁵ Антуна из воде спасава заручница. Када Башич Ал-ага прети смрћу ономе ко Антуна извади из реке, Будимка девојка преузима иницијативу, која јој не доликује ни по епским ни по ритуалним законима: „То слушала Будимка Ђевојка, / те претила хата ударила / а отисну четири солдата, / а мараму са главе скинула, / тер је хату под ногама баци, / па овако бесједи Будимка: / Боже мили, тебе да је фала! / Ал' утопи мене и Антуна, / ал' избави мене и Антуна“.³⁶ Она није снажна и не прерушава се, већ задржава женске атрибуте.³⁶ Улази на коњу у

устанулу Тису скинувши претходно, без зазора, мараму са главе. Такав поступак је иначе врло опасан, јер марама штити од урока, али овде она улази у свој простор. Унутар мушког миљеа она не би ни преузимала иницијативу, нити би откривала главу. Када Антун од ње помисли да је риба шестокрила и када га она извлачи на суво ухвативши га за перчин, у њој се препознају вилинске одлике, или једноставно одлике женског принципа, доминантног у набујалој реци и смрти утапањем. Вода омогућава спој два супротна начела – истовремено је и вода смрти која тражи жртву и вода живота која жртву васкрсава.³⁷

Поређење лирске и епске ситуације показује да традицијска култура конструише воду као доминантно женски елемент. Тако се и девојке у воденом окружењу понашају другачије и слободније. Епске и лирске песме са оваквим мотивом преласка преко воде, односно спасавања из воде не разликују се ни у вредносном смислу. И једне и друге чувају патријархални поредак. Женска моћ је привремена и користи се у хтонском простору и обредном времену да би се спасао јунак или да би се окончала свадба и изнова успоставио ред.

Осим саме воде, женским се може сматрати и приобални простор. То потврђује и мотив девојке која помаже момку да пристане: „Крају, крају, мој мрнару! / Не могу ти крају доћи, / јер ми барка весла нема. / Ма му вели ђевојчица: / Ја ћу тебе весла дати, / б'јеле руке ђевојчине, / нег' ми крају, мој мрнару! / Не могу ти крају доћи, / јер ми барка једро нема. / Ја ћу тебе једро дати, / б'јеле скуте ђевојчине“.³⁸ Њена поетска трансформација у којој руке постају весла, а скути једро одговара традицијској вези девојке и воде, па се могућност метаморфозе може посматрати као митска, при чему она (попут девојке коју доноси Дунав) добија одлике акватичког бића. Девојка у овој песми својим телом (рукама) зауздава море што њену снагу метафорички маркира као надљудску. Представа моћне девојке прати љубавно-свадбену симболику, која би се могла објаснити њеним повишеним моћима током иницијацијских обреда (доказа спремности за удају) и конструисањем женске (утопијске) стварности, у којој девојка влада својим животом – својим избором момка.

У још једном „женском“ фолклорном жанру, какав је басма, среће се слична слика. Када девојка жели да види за кога ће се удати, обраћајући се (одсутном) момку, изговара следећи текст: „Ако си преко воде, ево ти моје канице, пређи и дођи мени“.³⁹ На сложеност бајаличког текста упућује и мотив појаса који носи симболику плодности⁴⁰ пошто је у додиру с пупком као извором људског живота.⁴¹ У песми и басми о девојачкој помоћи при пристајању симболика плодности жене преплиће се са

космичком симболиком воде која даје живот, а у контексту припрема девојака за свадбу. Паралела између лирске песме и басме указује на постојање женске традиције, којој још припадају бајке и баладе,⁴² као и на пропустљивост жанровских граница.

Док песме о превозењу сватова наглашавају прелаз – долазак новој кући – и део су мушког текста обреда, у песми (и басми) о помоћници при пристајању уз обалу перспектива је женска, а акценат је на позиву момку да јој дође, на жељи за драгим (и за удајом). Поређење ове две представе девојке на води показује да лирске усмене песме могу припадати званичној култури и одржавати постојећи поредак и женској супкултури носећи утопијски потенцијал.

Тај утопијски потенцијал носи и песма о девојци-видарици. Женске исцелитељске моћи проистичу из способности манипулације водом и биљем: „Она бере биља свакојака / и загази у језеро млада / те заграби лађане водице, / па испира ране на јунаку, / залила га лађаном водицом, / и мету га у то свјеже биље, / и извиди рањава делију / оведе га двору за себека“.⁴³ Да би стигла до лековите воде, девојка мора да савлада јаку границу.⁴⁴ Ако је језеро као стајаћа вода – мртва вода, статична граница која семантизује простор смрти,⁴⁵ онда девојка прекорачује међу оностраног и ононостраног, света живих и света мртвих. Како је показано, пошто у дивљем (хтонском) простору владају обрнута правила,⁴⁶ у њему је девојка доминантно активна а јунак пасиван (мада упућује позив упомоћ). Она, слично Будимки девојци, без зазора улази у језеро, савлађујући границу и доказујући знање о лековитом биљу, и пролази женску иницијацију видарице. Када као награду за то добија (освоји) јунака, пролази кроз други степен иницијације и доказује да је спремна за удају. Њена удаја је, пак, обележена инверзијом родних улога.⁴⁷ Док епске женидбене песме познају финалну формулу „и венча је себи за љубовцу“, у лирској песми девојка одводи момка својој кући. Она за себе бира момка, излечивши га, добија право на њега, што јој омогућава да га одведе „двору за себека“. Од обрнутог поретка у акватичком пејзажу стиже се до просторне инверзије када се свадбени пут заврши у женској а не у мушкој кући. Женска (исцелитељска) магијска манипулација водом и биљем једини је начин да жена утиче на своју судбину.⁴⁸

Различит однос према води основа је за формирање супротних културних конструкта женског. Ова песма показује да водено окружење може бити погодно за формирање алтернативне представе девојке. Насупрот женском повиновању патријархалном поретку у свадбеним песмама, формира се другачији модел понашања – он више не подржава званични ред, већ преиспитује доминантне концепте о моћи и

нуди могућу алтернативу и другачију слику света стварајући културу оспоравања.⁴⁹ Аили Ненола примећује да је за појаву културе оспоравања потребна (женска) група.⁵⁰ У истом смеру иде и упућивање Мари Меклин на значај активног односа између извођача и публике током усменог извођења.⁵¹ Она инверзију мушких вредности објашњава искључивањем мушкараца из причања прича (певања песама), па би оно припадало скривеној супкултури. Када јунакиња преузме контролу над својим животом, како то чини девојка која одводи извиданог јунака својој кући, долази до детериторијализације. Она не руши поредак, већ користи интелигенцију (знања и вештине лечења) да би добила шта жели. Девојка обрће правила приче у своју корист.⁵² Причање прича (или певање песама) трансформише моћ размене, закона реалности и друштвеног поретка у потенцију жеље (задовољство причања).⁵³

С друге стране, Бахтин инверзију друштвеног поретка, привремено укидање свих правила и успостављање утопијског царства универзалности, слободе, једнакости и благостања⁵⁴ посматра у контексту празника (обрета) и њихове привремености. Сама пролазност те слободе појачава фантастичност и утопијски радикализам слика грађених у празничној атмосфери.⁵⁵ Говорећи о женском аспекту карневала, Ненола примећује да они нису били женска традиција, да њихов циљ није био еманципаторски нити револуционаран, али су патријархалној култури нудили женску контракултуру, другачији поглед на свет.⁵⁶

Када су припремали за штампу необјављене рукописе Вука Стефановића Карацића, Живомир Младеновић и Владан Недић песму о девојци-видарици сврстали су у љубавне и друге различне женске песме. Не постоје подаци о тренутку извођења, извођачу нити о структури слушалаца. Сходно томе, не може се говорити о евентуалној женској супкултури, нити о ритуалном контексту.⁵⁷ Ипак, свадбена тематика допушта претпоставку да су песму могле певати девојке у предсвадбеном периоду када су исказивале своје жеље за љубављу и удајом. Као што су средњовековни људи подједнако суделовали у два живота – званичном и карневалском,⁵⁸ тако се може рећи да је свадбени обред имао два лица – „озбиљно“ и смешовно.⁵⁹ То још не одговара на питање о природи песме о девојци која лечи момка језерском водом и биљем и одводи га својој кући. У њој нема смешовних елемената, али има изокренутог поретка. Он може кореспондирати са хтонским простором где се дешава радња и лиминалном фазом свадбе као обрета прелаза током ког такође владају обрнута правила.⁶⁰ Пошто крај не води успостављању патријархалног реда, какав је случај у званичном обреду када се свет враћа у стање пре нарушене равнотеже,⁶¹ могло

би се претпоставити, не и закључити, да ова песма припада женској супкултури и да се њоме исказују жеље за другачијим животом, за слободом избора и слободом уопште.

Жеља за таквом слободом постоји и када момак одвраћа пребег-девојку да га не прати, јер је на путу чекају опасности, а она одговара: „Прећи ћу овчар поље / цвеће берући; / пливаћу дилбер воду / венац вијући; / доћи ћу мајки твојој / све певајући“.⁶² Кроз дијалог се откривају две перспективе – док момак инсистира на слици слабе девојке која не може да прекорачи границе, девојка доказује своје моћи. Побегавши за драгог, она крши правила патријархалне заједнице, преузима иницијативу и постаје активна.⁶³ Пошто обавља магијске задатке, моделује се као моћна – када прелази преко поља помоћу цвећа, она постаје биљарица која влада магијом биља, када преплива преко воде помоћу венца, прекорачује границу светова и у иницијацијској трансформацији постаје господарица стихије и невеста с венцем, када пева, показује да познаје магију речи. У три корака девојка открива своје моћи, пролази кроз вишестепену иницијацију и задобија нови положај – улази у круг жена које владају природом и натприродним силама, и у круг оних спремних за брак. Те моћи ће на крају бити употребљене за уравнотежење поретка, јер девојка, иако пребег-девојка, жели да стигне момковој кући и укључи се у нову породицу, оличену ликом свекрве којој долази певајући. Зато је њен активизам мање радикалан, што се види на просторном плану – песма најављује уобичајени крај обреда у мушкој кући.

Посебну везу између девојке и воде открива и слобода с којом се девојка креће у пејзажу. Иако муслиманска заједница налаже покривање девојке, она на воду иде непокривена: „Поранила Кумрија, поранила / аман, поранила бела була, / дос паша, Кумрија, ’ман, аман! / Поранила Кумрија, / и обукла антерију, / антереију чичеклију, / и либаде лимонију, / да донесе ладне воде, / да умије бело лице. / – Бог убио твоју мајку, / што те посла тако рано, / без јашмике, без фереце, / без папуча, голу, босу!“⁶⁴ Пошто иде боса, девојка успоставља директни контакт са земљом, а непокривена – са небом. Тако она у простору који се моделује као њен – женски, а који је гранични, могуће хтонски, успоставља и другачији друштвени поредак – поредак у ком је она слободна да иде непокривена, и космички поредак – јер сама чини космичку вертикалу, спаја небо и земљу.⁶⁵ Треба приметити да призор девојке на води посматра момак, чиме он из мушке перспективе посредује алтернативни – женски свет. Свакодневни посао (одлазак по воду) постаје оквир за откривање женске моћи која лежи у изузетној лепоти, симболизованој откривеном главом и белим лицем.⁶⁶

Као што је показано, фолклор чува супротне представе односа жена са водом и природом – девојка може доћи водом младожењиној кући, и у води бити угрожена; може бити господарица стихије и лако прелазити јаку границу, али пред њом може бити и немоћна, попут момка, у опасности. Управо та амбивалентност потврђује нестабилност везе између жене и природе. Када девојка сеје босиљак: „Урипи јелен у башчу, туго,/ урипи Стана по њега, туго,/ урипи јелен у море, туго,/ преплива брзо, преплива, туго,/ заплива Стана, не може, туго“,⁶⁷ издвајају се јака места – *пуста гора зелена* и море. Гора се разликује од кућне, питоме баште, али је њој и аналогна. Такав простор је хетеротопичан⁶⁸ – истовремено је култивисано место где девојка сади босиљак, и горски, што значи нељудски, па самим тим и опасан – у њему се спајају инкомпатибилности дивљег и питомог, неограђеног и ограђеног, свог и туђег. Хетеротопичност простора кореспондира са полисемијом придева *пуст*, који подразумева супротна значења – на коме нема ничега, оскудан, али и веома велик (што би одговарало неограђеном) и веома леп (чиме гора изнова алтернира са вртом).⁶⁹ Долази до семантичког померања. Заменом башта:гора наглашава се удаљавање места где девојка сади босиљак од њеног света. Када се истиче девојчина граничност (у лиминалној фази живота), она се моделује као горско биће које култивише неплодни, дивљи предео. Јелен је метафора момка, па је мотив јелена који попасе босиљак аналоган момку који замути воду и део је мотива љубавног сусрета. Вода је, пак, простор кулминације животне кризе – за јелена/момка она није непремостива, за девојку – јесте, у мору је она животно угрожена. Лик момка се затим разлаже: он је и јелен и онај који спасава девојку из воде. Његова лиминалност моделује се као моћ над границама, а женска као амбивалентност – припадност гори и угроженост на води, на најјачој граници између два света.

Прелазак преко воде може се у песми реализовати и као прекинут обред када девојка не може да савлада границу: „Пасла мома јеленке, / на воду их навраћа, / јеленци јој пређоше, / ал' не може та мома, / осврте се јеленак, / узе мому на роге, / пак је хита на бреге. / Где је мома паднула, / ту је расла брекиња. / К њој доходе чобани, / подсекоше брекињу, / од ње праве свирале, / у свирале говоре: / Преди, момо, дарове“.⁷⁰ Раст брекиње на месту моминог пада призива фолклорну представу о израстању биљака из гробова умрлих. Из те перспективе, прелазак се имплицитно завршава смрћу, девојка у митопоетском смислу не успева да се врати из света мртвих, одвојеног водом од света живих. Сцена се може тумачити удвајањем женског лика – девојка о којој се пева долази у додир са јеленом као носиоцем мушке симболике, али

се тај сусрет не завршава браком, а девојци којој се песма пева поручује се да спрема дарове и тиме се најављује њена удаја. Вода као граница носи собом и симболику живота (плодности, новог рађања) и симболику смрти (утапања, разорне стихије). Док је девојка као господарица стихије доносила снагу живота новој породици мењајући предео кроз који пролази, сада – зауставивши се на обали, њу побеђује смрт. На води се она сусреће са људском егзистенцијалном ситуацијом – сусреће се са коначношћу.

Двоструки однос девојке и воде показује поларизовану симболике жене – она је понекад моћна (када прелази водене границе и преко њих превози друге), понекад угрожена (када њу из воде спасавају или када се у води утапа), али ретко у границама нормалних људских могућности. Жене су истовремено слабе и јаке, угрожене и опасне,⁷¹ бића природе и културе, уклопљене и неуклопљене у поредак. Та двосмисленост карактеристична је за маргиналне појаве.⁷² Песме с мотивом девојке на води показују различите перспективе иако их све доминантно певају жене – оне потврђују (патријархални) поредак када женска активност на води резултује успостављањем претходног стања или окончањем свадбеног обреда у мушкој кући (превожење сватова), или тај поредак (бар привремено) оспоравају наглашавајући женску слободу кретања у акватичком пејзажу или избор момка на води. Амбивалентност односа жене и воде потврђује став да је аналогија жена/природа културни конструкт. Сходно томе, и представе о женама у усменој лирици показују се као сложене и несводиве на једнодимензионалне конструкте.

¹ Овај рад представља дужу верзију излагања *The Maiden and Water – Locating Women In Nature*, поднетог на конференцији *Locating Women in 'The Folk'. Perspectives on women's contributions to folk song, folklore and cultural traditions*, одржаној 9. јуна 2018. године на Универзитету у Сасексу, у организацији *Sussex Traditions, The Centre for Life History and Life Writing Research (University of Sussex)* и *The English Folk Dance & Song Society*.

² Уп: Šeri Ortner, „Žena spram muškarca kao priroda spram kulture“, u *Antropologija žene*, приг. Žarana Papić, Lydia Sklevicky (Београд: Библиотека 20. век, 1983), 152–183.

³ *Ibid*, 159.

Не може се занемарити снажна веза жене са кућом – било да је реч о унутрашњем простору, или о врту који култивише и преводи из поља природе у поље културе (уп: Карановић 2010, 247).

⁴ Г. И. Мальцев, *Традиционалне формуле руске народне необредовој лирике* (Ленинград: Наука, 1989), 94.

⁵ Hatidža Krmjević, *Lirski istočnici* (Београд: Bigz/ Приштина: Јединство, 1986), 22.

⁶ Г. И. Мальцев, *op cit*, 101.

⁷ Мирјана Детелић, *Митски простор и епика* (Београд: САНУ/ Ауторска издавачка задруга Досије, 1992), 91.

⁸ Термин *женске песме* у српску фолклористику уводи Вук Стефановић Караџић у предговору уз прву књигу *Народних српских пјесама* (Лајпциг, 1824). Он их одређује на основу: извођача – јер их певају жене и девојке, али и мушкарци, „особито момчад“; начина извођења – највише их певају двоје у један глас, или једно или двоје ради свога разговора и закључује да се у

певању женских песама зато више гледа на певање него на песму (Караџић 1987, 525). Хатица Крњевић истиче да су важни критеријуми Караџићеве поделе били природа песама и њихов сензибилитет (Крњевић 1986, 227), чиме се показује осетљивост његовог родно заснованог термина, јер се он не поистовећује са полом певача већ са унутрашњим својствима текста. Значајно је, пак, уочити која то својства средина перципира као женска будући да лирске песме превасходно певају о осећањима.

⁹ Д. и М. Миладинов, *Български народни песни* (София: Български писател, 1961), 551°.

Као водено/онострано биће моделује се и девојка која излази из мора и дарује босиљком нову породицу: „Излете Тиво из море, / изнесе киту босиљак, / те даје свекру тивому...“ (Јстребов 1886, 382–383).

¹⁰ Bernhard Valdenfels, *Topografija stranog* (Novi Sad: Stylos, 2005), 12.

¹¹ Уп: *ibid*, 22.

¹² Зоја Карановић, *Народне песме у Даници* (Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1990), 165°.

¹³ С обзиром на моћ ратара над стихијом и њихово право на девојку коју су спасили, они се могу упоредити са разбојницима из бајке које Проп тумачи као неофите којима је дато право на разбојништво: Vladimir Prop, *Historijski korijeni bajke* (Sarajevo: Svjetlost, 1990), 186.

¹⁴ Уп: *Ibid*, 529.

¹⁵ Лука Грђић-Бјелокосић, *Из народа и о народу III. Смиле и босиље* (Нови Сад, 1898), 22, 9°.

¹⁶ Уп: Radost Ivanova, *Traditional Bulgarian Wedding* (Sofia: Svyat Publishers, 1987), 122.

¹⁷ Символика бисера такође има акватички аспект, што потврђује предање о настанку бисера продрањем муње у дагњу, односно сједињењем Воде и Ватре (Елијаде 1999, 173).

¹⁸ Зоја Карановић, *Небеска невеста* (Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2010), 104.

¹⁹ *Ibid*, 162.

²⁰ Aili Nenola, “Gender, Culture and Folklore”, *ELO (Estudos de Literatura Oral)*, 5 (1999): 25.

<http://sapiencia.ualg.pt/bitstream/10400.1/1365/1/1Ninola.PDF> (преузето 19.6.2018).

²¹ Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме из необјављених рукописа I* (Београд: САНУ, 1973), 186.

²² Hatidža Krnjević 1986, 149.

²³ Св. Симић Овчепољац, „Народне песме из Шоплука“, *Браство* (1906): 10.

Овакав развој мотива девојке која превози сватове може се посматрати у вези са мотивом велике невесте, будући да је њена спрема довољно велика да се на њој превезу девер, кум, стари сват и младожења. Уп: Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse* (Beograd: Nolit, 1978), 335, Карановић, Јокић, *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији* (Нови Сад: Филозофски факултету у Новом Саду, 2009), 8.

²⁴ Тихомир Ђорђевић, *op cit*, 290.

²⁵ Radost Ivanova, *op. cit*, 122.

²⁶ Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме I* (Београд: Просвета, 1987), 74.

У варијанти ове песме девојка сватове превози на перју, девера на прстењу, младожењу на рукавима: „Мили боже камо вам девојка? / Остала је на мору возећи, / све сватове на перју превезе, / мил' девера на златно прстење, / младожењу на свилне рукаве“ (Бушетић, *Српске народне песме са мелодијама из Левча* (Београд: САНУ, 1902), 31°).

²⁷ О невести као медијатору за сватове и младожењу унутар свадбеног обреда види: Агњешка Ласек, „Медијаторске границе у свадбеним песмама Јужних Словена“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик LIII/1–3* (2005): 179–252.

²⁸ О овом мотиву види и: Ана Вукмановић, „Женске песме: осврт на родну димензију усмених лирских песама“, *Књиженство*, год 5, бр. 5, 2015. <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=159> (преузето 11. 09. 2018).

²⁹ Уп: Богољуб Петрановић, *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине I* (Сарајево: Свјетлост, 1989), 10°. О вили бродарици и вили изворкињи види: Мирјана Дрндарски, *На вилином вијалишту* (Београд: Рад, КПЗ Србије, 2001), 86–100.

³⁰ Е. М. Meletinski, *Poetika mita* (Beograd: Nolit, 1983), 210.

³¹ Девојке се у птице претварају (Караџић 1987, 12), имају птичју природу (жена славујева рода – Геземан 1925: 41) или попут сокола и гаврана владају просторима живота и смрти, односно воденим границама. Уп: Зоја Карановић, „Гавран и соко као свадбени медијатори у три сватовске песме (или заборављена прича о иницијацији)“, у *Птице: књижевност, култура*, ур. Мирјана Детелић, Драган Бошковић (Крагујевац: Liceum 14, 2011), 138.

³² Вук Стефановић Караџић 1987, 15.

³³ Вук Стефановић Караџић 1973, 70.

³⁴ Крила и окриље као вилински атрибути указују да постоји аналогија и између виле и птице.

³⁵ Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме VII* (Београд: Државно издање, 1900), 12, 475–485.

³⁶ Мирјана Детелић, *op cit*, 101.

³⁷ *Ibid*, 102.

³⁸ Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме V* (Београд: Државно издање, 1898), 391.

³⁹ Никола Беговић, *Живот Срба граничара* (Београд: Просвета, 1986), 261.

⁴⁰ Зоја Карановић 2010, 181.

⁴¹ У женским иницијацијским обредима лазарица и краљица појас означава припрему за рађање (Карановић 2010, 187–188).

⁴² Марија Клеут, *Из колебе у дворове господске. Фолклорна збирка Милице Стојадиновић Српкиње* (Нови Сад: Матица српска/ Београд: Институт за књижевност и уметност, 1990), 25.

⁴³ Вук Стефановић Караџић 1973, 185.

⁴⁴ Мирјана Детелић, *op cit*, 96.

⁴⁵ Зоја Карановић 2011, 138.

⁴⁶ Мирјана Детелић, *op cit*, 99.

⁴⁷ У бајци *Зла жена* задатак лечења (истеривања ђавола) обавља јунак и тако задобија руку царске ћерке (Караџић 1969: I).

⁴⁸ Уп: Johanna Katrin Fridriksdottir, “Women's Weapons. A Reevaluation of Magic in the Sagas of Icelanders”, *Scandinavian Studies*, No. 4, Vol. 81 (Winter 2009): 428.

О овој песми види и: Ана Вукмановић, „Термин женске песме Вука Стефановића Караџића и савремена српска фолклористика“, *Савремена српска фолклористика II*, ур. Смиљана Ђорђевић Белић et al (Београд: Институт за књижевност и уметност, Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2015), 171.

⁴⁹ Aili Nenola, *op cit*, 23.

Као што у српску фолклористику уводи појам *женске песме*, Вук Караџић такође уводи појам *женске приповетке* којим одређује бајке. Основна одлика овог приповедања јесте фантастика: у женским приповеткама се приповедају „којекаква чудеса што не може бити“. Драгана Антонијевић саосећање са слабим, пониженим и подређеним особама које на крају тријумфују над моћним и опресивним непријатељем, користећи се домишљаатошћу и лукавством, мудрошћу и истрајношћу, тактиком и триковима, одређује као карактеристике женске супкултуре, њеног тајног задовољства у супротстављању мушкој доминацији. Женске приче пружају наду у утопију спасења и ослобођења. Види: Dragana Antonijević, „Antropološko poimanje bajke kao optimističkog žanra“, *Antropologija*, 13, sv. 1 (2013): 19–20.

⁵⁰ Aili Nenola, *op cit*, 25.

О култури оспоравања, посебно у баладама, види и Јеленка Пандуревић, „Фолклорни еротикон између обредне и поетске метафоре“, *Књижевна историја* 159 (2016): 18–19.

⁵¹ Marie Maclean, “Oppositional Practices in Women's Traditional Narrative”, *New Literary History*, 19, 1 (1987): 39.

⁵² *Ibid*, 43–44.

⁵³ Луис Марин, према Maclean 1987, 45.

⁵⁴ Mihail Bahtin, *op cit*, 16.

⁵⁵ Mihail Bahtin, *op. cit*, 104.

⁵⁶ Aili Nenola, *op cit*, 32–33.

⁵⁷ Женске групе, без сумње, постоје у женским обредима какви су, на пример, краљички, лазарички и додолски.

⁵⁸ Mihail Bahtin, op. cit, 111.

⁵⁹ О тим двама аспектама свадбе, с посебним освртом на смеховну културу, види: Зоја Карановић и Јасмина Јокић, op cit.

⁶⁰ Уп: Victor Turner, *The Ritual Process* (New Brunswick, London: Aldine Transaction, 2008), 167.

⁶¹ Уп: ibid, 176.

⁶² Григорије Николић, *Српске народне песме I* (Нови Сад, 1888), I 10.

⁶³ О обичају одбагавања девојака, види: Ђорђевић, *Наш народни живот I* (Београд: Просвета, 1984), 95–196.

⁶⁴ Стеван Мокрањац, *Записи народних мелодија* (Београд: Научно дело, 1966), 117.

⁶⁵ Мирче Елијаде, *Свето и профано* (Нови Сад/Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003), 185.

⁶⁶ О магији изузетне лепоте, види: Hatidža Krnjević, *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji* (Београд: Nolit, 1980), 293–294.

⁶⁷ Владимир Ђорђевић, *Српске народне мелодије (Предратна Србија)* (Београд, 1931), 182.

⁶⁸ О појму хетеротопије види: Michael Foucault, „Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias“, 1997, 5. <http://www.vizkult.org/propositions/alineinnature/pdfs/Foucault-OfOtherSpaces1967.pdf> (преузето 23. 6. 2018).

⁶⁹ Види: *Речник српскога језика* (Нови Сад: Матица српска, 2011), *пуст*.

⁷⁰ Вук Стефановић Караџић 1987, 244°.

⁷¹ О истовремено угроженим и опасним бићима расправља Арнолд ван Генеп у контексту обреда прелаза и лиминалне позиције иницијаната. Уп: Арнолд Ван Генеп, *Обреди прелаза* (Београд: СКЗ, 2005), 31. У том контексту, жене би биле у сталној позицији лиминалности – увек гранична бића.

⁷² Уп: Šeri Ortner, op cit, 180.

Литература:

- Беговић, Никола. *Живот Срба граничара*. Београд: Просвета, 1986.
- Бушетић, Тодор. *Српске народне песме са мелодијама из Левча*. Београд: САНУ, 1902.
- Вукмановић, Ана. „Женске песме: осврт на родну димензију усмених лирских песама“, *Књижевство*, 5 (5) (2015) <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=159> (преузето 11. 09. 2018).
- Вукмановић, Ана. „Термин женске песме Вука Стефановића Караџића и савремена српска фолклористика“. У: *Савремена српска фолклористика II*. Уредници Смиљана Ђорђевић Белић et al, Београд: Институт за књижевност и уметност, Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2015, 163–175.
- Генеп ван, Арнолд. *Обреди прелаза*. Београд: СКЗ, 2005.
- Геземан, Герхард. *Ерлангенски рукопис*. Сремски Карловиц: Српска манастирска штампарија, 1925. <http://www.erl.monumentaserbica.com> (преузето 27. 6. 2018).
- Грђић Бјелокосић, Лука. *Из народа и о народу III. Смиље и босиље*. Нови Сад, 1898.
- Детелић, Мирјана. *Митски простор и епика*. Београд: САНУ/ Ауторска издавачка задруга Досије, 1992.
- Дрндарски, Мирјана. *На вилином вијалишту*. Београд: Рад/КПЗ Србије, 2001.
- Ђорђевић, Владимир. *Српске народне мелодије (Предратна Србија)*. Београд, 1931.
- Ђорђевић, Тихомир. *Наш народни живот I*. Београд: Просвета, 1984.
- Елијаде, Мирча. *Слике и симболи*. Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999.
- Елијаде, Мирча. *Свето и профано*. Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2003.
- Карановић, Зоја. *Народне песме у Даници*. Нови Сад: Матица српска/Београд: Институт за књижевност и уметност, 1990.
- Карановић, Зоја и Јокић Јасмина. *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији*. Нови Сад: Филозофски факултету у Новом Саду, 2009.
- Карановић, Зоја. *Небеска невеста*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2010.
- Карановић, Зоја. „Гавран и соко као свадбени медијатори у три сватовске песме (или заборављена прича о иницијацији)“. У: *Птице: књижевност, култура*.

- Уредници Мирјана Детелић и Драган Бошковић, Крагујевац: Лицеум, 2011, 125–140.
- Карацић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме V*. Београд: Државно издање, 1898.
- Карацић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме VII*. Београд: Државно издање, 1900.
- Карацић, Вук Стефановић. *Српске народне приповетке*. Београд: Просвета, 1969.
- Карацић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме из необјављених рукописа I*. Београд: САНУ, 1973.
- Карацић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме I*. Београд: Просвета, 1987.
- Клеут, Марија. *Из колебе у дворове господске. Фолклорна збирка Милице Стојадиновић Српкиње*, Нови Сад: Матица српска/Београд: Институт за књижевност и уметност, 1990.
- Ласек, Агњешка. „Медијаторске границе у сведбеним песмама Јужних Словена“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* LIII/1–3 (2005): 179–252.
- Мальцев, Г. И. *Традиционалние формулы русской народной необредовой лирики*. Ленинград: Наука, 1989.
- Миладинов, Д. и М. *Български народни песни*. Софија: Български писател, 1961.
- Мокрањац, Стеван. *Записи народних мелодија*. Београд: Научно дело, 1966.
- Николић, Григорије. *Српске народне песме I*. Нови Сад: 1888.
- Пандуревић, Јеленка. „Фолклорни еротикон између обредне и поетске метафоре“, *Књижевна историја* 159 (2016): 9–36.
- Петрановић, Богољуб. *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине I*. Сарајево: Свјетлост, 1989.
- Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- Симић Овчепољац, Св. „Народне песме из Шоплука“, *Браство* (1906): 275–283.
- Јстребов, И. С. *Обычаи и пѣсни турецкихъ Сербовъ*. С. Петербург, 1886.
- Antoniјевић, Dragana. „Antropološko poimanje bajke kao optimističkog žanra“, *Antropologija*, 13, sv. 1 (2013): 9–22.
- Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit, 1978.
- Foucault, Michael. „Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias“, 1997. <http://www.vizkult.org/propositions/alineinnature/pdfs/Foucault-OfOtherSpaces1967.pdf> (преузето 23. 6. 2018).

- Fridriksdottir, Johanna Katrin. „Women's Weapons. A Reevaluation of Magic in the Sagas of Icelanders“. *Scandinavian Studies*, No. 4, Vol. 81 (Winter 2009): 409–436.
- Ivanova, Radost. *Traditional Bulgarian Wedding*. Sofia: Svyat Publishers, 1987.
- Krnjević, Hatidža. *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*. Beograd: Nolit, 1980.
- Krnjević, Hatidža. *Lirski istočnici*. Beograd: Bigz/Priština: Jedinstvo, 1986.
- Maclean, Marie. “Oppositional. Practices in Women's Traditional Narrative”. *New Literary History*, 19 (1) (1987): 37–50.
- Meletinski, E. M. *Poetika mita*. Beograd: Nolit, 1983.
- Nenola, Aili. „Gender, Culture and Folklore“. *ELO (Estudos de Literatura Oral)*, 5 (1999): 21–42, <http://sapiencia.ualg.pt/bitstream/10400.1/1365/1/1Ninola.PDF> (преузето 19. 6. 2018).
- Ortner, Šeri. „Žena spram muškarca kao proroda spram kulture“. U *Antropologija žene*. Priredile Žarana Papić, Lydia Sklevicky. Beograd: Biblioteka 20. vek, 1983, 152–183.
- Prop, Vladimir. *Historijski korijeni bajke*. Sarajevo: Svjetlost, 1990.
- Valdenfels, Bernhard. *Topografija stranog*. Novi Sad: Stylos, 2005.

THE MAIDEN AND WATER – On the Dynamics of the Relation between Women and Nature

The paper discusses ways of modelling the relation between the maiden and water in different motifs of oral lyric songs, how women who sing those songs see themselves in the world and how women in traditional culture are positioned in relation to the nature/culture opposition. The ambiguity of the aforementioned relation is demonstrated. The songs model water as a feminine space, but as a space where the maiden is endangered as well. In this sense, they confirm the position of a woman as a being between nature and culture. The maidens in oral lyric songs reign over the fruitful, creative and healing powers of water, they are the masters of the torrent and they move through aquatic landscape freely, but they are also endangered in contact with water and they drown in it. The same ambiguity is perceived when we observe the relation of lyric songs with motifs of the maiden and water to the patriarchal order – the said songs can confirm that order, or contest it.

Keywords: oral lyric songs, woman, water, nature/culture, space