

JUNAKINJA BAJKE I NJENO TELO

Svetlana Marković-Štrbac

SVETLANA MARKOVIĆ-ŠTRBAC (Beograd)

JUNAKINJA BAJKE I NJENO TELO¹

Likovni pristup razmatranju obrednih elemenata u srpskim narodnim bajkama sa ženskim junacima omogućio je praćenje egzistencijalnih, inicijacionih promena na telu junakinje, kao na skulpturi u nastajanju. Shvatanje Ogista Rodena da izvajana figura predstavlja vrstu evoluiranja između dve ravnoteže pokazalo se vrlo primenljivim i na vayanje književne figure koja evoluirala iz jednog u naredno egzistencijalno stanje. Na primeru bajke „Zla maćeha” (Vuk, 33) demonstrirane su promene u telesnom stavu i obličju junakinje-pastorke koje pripremaju, simbolizuju i okončavaju prelaz devojke iz jedne životne etape u drugu.

Ključne reči: inicijacija, neofit, skulptura, separacija, liminalna faza, agregacija

Bajka je sklona da odvajanje junaka - neofita od sveta profanog i njegovo putovanje kroz svet sakralnog² zaogrće svadbenim „ruhom”, odnosno da ga fiksira u okvir svadbe kao mlađeg rituala. Formulativni počeci i završeci pripovedaka u kojima se pominje venčanje sa pravom su u dosadašnjim izučavanjima tretirani kao nadopunjavanje stare, mitske osnove novim, porodično-socijalnim motivima (Meletinski), kao pogodna tehnika fabulativnog rasplitanja (Prop) ili kao okvirni ornament na planu bajkovnog stila (Maja Bošković Stulli). Na primarni značaj arhaičnog, mitskog sloja koji čini središnji deo pripovedne kompozicije ukazuje I učestalost određenih tipova junakinja koje se u bajci udaju. Mada usmeni pripovedač rado vezuje motiv svadbe za ženske junake, u fantastičnim pripovetkama ovoga tipa protagonisti su najčešće pastorka, a tek na poslednjem mestu po frekventnosti pojavljivanja javljaju se neveste.

Mnoštvo svadbenih obrednih elemenata koje smo otkrili u bajkama pominjanim u prethodnim poglavljima u isto vreme mogu pripadati I registru obreda inicijacije, budući da oba obreda pripadaju istoj, široj kategoriji obreda prelaza. Tendencija pripovedača da gomila epizode „prelaznog”, liminalnog stanja junaka ima za posledicu osobenost bajkovnog stila – fokus je sa profanog pomeren na sferu sakralnog, detalji realnog, svakodnevnog života markiraju okvire, a ne središte priče. Pripovedač očigledno ne mari za distinkcije koje među različitim obredima prelaza prave tradicionalna kultura ili etnologija. U žiži njegovog interesovanja je ono što je svim tim obredima zajedničko, a to je obeležavanje društvene ili egzistencijalne promene u položaju pojedinca. Tema bajke jeste promena u položaju pojedinca koja ga sprovodi iz jednog određenog stanja u drugo, isto tako određeno stanje, odnosno, Propovim rečnikom, iz stanja narušene ravnoteže ka stanju povraćene harmonije. Na taj način su se pojmovi obreda inicijacije I svadbenog obreda, na nivou bajke kao pripovedne konstrukcije objedinili pod širim pojmom prelaza uopšte. Taj pojam nosi istu predstavu o realnosti I nužnosti promene u životu svakog pojedinca.

Reprezentativni, aktivni model takve nužnosti u bajkama sa ženskim junacima je pastorka. Ukoliko pokušamo da proces pripovednog formiranja njene figure sagledamo kao proces nastajanja jednog likovnog dela, tela u otvorenom prostoru ili skulpture, otvara se mogućnost iščitavanja pojma inicijacije u jednom novom svetlu.

¹ Tekst je preuzet iz doktorske disertacije pod naslovom „Elementi obreda inicijacije u srpskoj narodnoj bajci sa ženskim junacima”, odbranjene na Filološkom fakultetu u Beogradu 07. 11. 2009.

² Van Genep, Arnold, Obredi prelaza, SKZ, Beograd, 2005. godine, str.7

Ogist Roden u svojim refleksijama o umetnosti otkriva posebno viđenje nastajanja skulpture. Po njegovom shvatanju, izvajana figura predstavlja vrstu evoluiranja između dve ravnoteže. Genepov model obreda prelaza I Propov model bajkovne konstrukcije upravo se zasnivaju na kretanju neofita, odnosno junaka od jednog, narušenog statusa ka sledećem, novouspostavljenom socijalnom, odnosno egzistencijalnom položaju. Vrhunska skulptura donosi neosetan prelaz figure iz jednog stava u drugi, govori Roden³, pri čemu se spoznaji otvara deo onoga što je figura bila, ali i naznaka onoga što će biti. Priča o bajkovnom, usmeno - književnom junaku takođe se može sagledavati kao priča o kretanju koje vodi metamorfozi. U tom smislu, i vajar i pripovedač su umetnici preobličavanja, demonstratori iniciranja postavljene figure u novu egzistencijalnu formu.

Možemo krenuti i od teze da je fabula od sporednog značaja za umetnost usmenog pripovedanja (to bi dokazivali klišeji u razvoju radnje: odvajanje, iskušenja, venčanje), da se suštinska poruka krije u pokretima koje junak čini u zamišljenom prostoru i u promenama kroz koje njegovo telo pri tom prolazi. Da li je moguće taj niz telesnih transformacija posmatrati kao alegoriju postepenog prelaska kroz proces inicijacije?

1 Ženska figura u stojećem stavu

(„visoka kao jela, tanka kao šibika...“)

„Bio nekakav čoek vrlo bogat i imao zlu i preopaku ženu s kojom se drugi put vjenčao, a imao je od prve žene samo jednu šćer blagu kao andio, dobru kao kruh, da joj u onome mjestu nije druge bilo, a pritom bijaše i lijepa kao vila od gore, visoka kao jela, a tanka kao šibika, a rumena kao jabuka i u licu bijela kao gorski lijer.“ („Zla maćeha“, Vuk, 33)

Figura koju „vaja“ pripovedač bajke „Zla maćeha“ (bajka u celini nalazi se u Prilogu 8) inicijalno ima uspravan stav. Ona je visoka kao jela i tanka kao šibljika. Njenoj visini i tananosti analogije su postavljene u svetu prirode, odnosno u svetu bilja (drvo jele, pruce, šiblje). Uspravan stav i visina asociraju na oblik stabla, što nam ukazuje na postojanje ravnoteže, ukorenjenosti, inicijalne čvrstine figure. Jela analogno boru simboliše besmrtnost: trajnost lišća, nepokvarljivost smole, životnu snagu, strpljenje.⁴ Ono što ovoj predstavi pretili narušavanjem jeste vitkost, tananost šibike koja je sklona lomljenju i koja anticipira buduće događaje (spoznaji se otkriva ono što je figura bila, ali i naznaka onoga što će biti, kako kaže Roden).

Na licu figure prisutne su dve boje – bela osnova i rumenilo. Analogiju svetlom tenu junakinje pripovedač je takođe našao u svetu prirode – sneg sa gorskih vrhova. Gorski vrh još jednom potvrđuje visinu devojkice. Kao što sneg blista na vrhu planine, tako na vrhu ove ženske figure blista belina njenog lica. Bela boja označava odsustvo ili prisustvo svih drugih boja, drugih mogućnosti, ona se nalazi na početku ili na kraju dnevnog života i vidljivog sveta i to joj pridaje idealnu vrednost. Takođe, prema rečniku simbola, belo-candidus je boja kandidata, onoga koji će promeniti status, boja prelaza, privilegovana boja obreda kojima se menja biće prema klasičnoj shemi svake inicijacije – smrću i novim rođenjem.

³ Gzel, Pol: Ogist Roden o umetnosti, Metaphysica, Beograd, 2003. godine

⁴ Rečnik simbola, str.81-82

Bela boja zapada je prigušena boja smrti...bela boja istoka je boja povratka, to je belina praskozorja kada se iznova pojavljuje nebeski svod, još bez boja, ali pun mogućnosti ispoljavanja...⁵ Boja lica na pripovedačevoj skulpturi je takođe anticipirala, „otvorila spoznaji” deo onoga što će figura nastati u medijalnoj poziciji – osakaćena, polumrtva masa, vraćena u život, regenerisana.

Na beloj podlozi junakinjinog lica javlja se rumenilo jabuke, drveta spoznaje. Rumena boja je tradicionalno boja zdravlja, vatre i krvi, najdublje povezana sa principom života. U inicijalnoj poziciji ona je odraz devojačke živosti, jedrine, mladosti. Međutim, u podtekstu ovo rumenilo simbolički korespondira sa rumenilom krvi koja će u medijalnoj poziciji poteći sa odsečenih ruku junakinje. Tada će postati mistično, noćno crvenilo koje je dopušteno videti samo u toku inicijacijske smrti kada dobija svetotajnu vrednost (posvećeni u misterije Kibebe spuštani su u jamu gde su prskani krvlju bika ili ovna ritualno žrtvovanih nad jamom...) Tamno, inicijacijsko crveno krije i pogrebno značenje: grimizna boja, prema Artemidoru, u vezi je sa smrću.⁶

Pripovedač povezuje rumenilo sa lica figurine sa rumenilom jabuke, uvodeći još jednom floralnu simboliku u njen portret. Ambivalnetno značenje rumenila potiče od ambivalencije simbola jabuke, spoznaje dobra i zla. Spoznaja koju donosi plod jabuke može podariti besmrtnost ili uzrokovati pad.⁷ Na pomenutoj „skulpturi” rumenilo jabuke ima prvenstveno atributivnu funkciju sa posebnim značenjem u okviru deskriptivnog segmenta (opis devojačke lepote), a potom i funkciju anticipiranja spoznaje zla u medijalnoj poziciji (blizina smrti, sakaćenje).

Sve ove, pojedinačne aspekte junakinjinog portreta (visina, vitkost, belo a rumeno lice), pripovedač je objedinio tradicionalnom epsko-lirskom komparacijom „lijepa kao vila od gore” i time inicijalnu postavku figure izložio posebnom osvetljenju. U narodnoj poeziji junaci se najčešće sreću sa gorskim vilama, natpevavaju se sa njima, sestrima ih, primaju savete... Natprirodne lepote i nenadmašnog glasa, vile mogu biti htonične prirode, ali je „mnogobrojnija kategorija onih vila koje su po svome postanku demoni prirode.”⁸ One su zaštitnice gajeva, izvora, planina. Analogije koje pripovedač u svetu prirode pronalazi i uspostavlja kada je reč o telu junakinje tiču se gorskog miljea – jela, šiblje, gorski lijer. U inicijalnoj poziciji figura devojke je postavljena uspravno kao planinska jela. Njena povezanost sa planinskim ženskim demonom biće još jednom naglašena u medijalnoj poziciji kada je sluge zavedu duboko u „jednu obližnju goru”, „u nekakvu gustu šumu” i svežu za neko drvo. U psihičkom razvoju vile označavaju stanje između procesa prilagođavanja stvarnosti i prihvatanja sebe sa svojim ličnim granicama.⁹ Simbolika gore kao mesta susreta neba i zemlje podupire ovu tezu o egzistencijalnom „stanju između”. Gora je i boravište bogova i cilj ljudskog uzdizanja...¹⁰

⁵ Isto, str. 51

⁶ Isto, str. 113

⁷ Isto, str. 301

⁸ Čajkanović, Veselin: „Stara srpska religija i mitologija, V”, SKZ, BIGZ, Prosveta, Partenon, Beograd, 1994, str.230

⁹ Rečnik simbola, str. 1042

¹⁰ Isto, str. 239.

Upravo ovakva, vilinska, natprirodna lepota devojkice imaće funkciju motivacione karike u daljem pripovedanju. Fizička lepota pastorkice bila je ne samo dar prirode, već i odraz unutrašnjeg, duhovnog sklada koji je devojkica „blaga kao andio, dobra kao kruh”, posedovala. Pripovedač će prilikom „vajanja” njene figure najpre navesti ova, duhovna svojstva koja bi trebalo u svesti slušaoca da prizovu viziju određenog izraza lica (belo-čisto, rumeno-zdravo). Inicijalno predstavljen sklad etičnosti i telesne lepote stvara savršenu figuru u antičkom smislu. Ta harmonija, usklađenost figure same sa sobom, čini junakinju nadmoćom nad maćehom, izaziva njenu zavist i odluku o uništenju.

2 Ženska figura u ležećem stavu

(„...te probude devojkicu...”)

„Ujutru u prosvitanje ustanu sluge i priprave se na put, i otidu te probude devojkicu kazujući joj da im je gospođa njezina maćeha naredila...”

Dok se sluge na izmaku noći uveliko pripremaju da junakinju povedu u smrt, ona spava ništa ne sluteći. U odnosu na inicijalnu poziciju, stav figure se promenio. Mada i dalje veoma statična, ona više nije u vertikalnom, već u horizontalnom položaju, ispružena na ležaju. Ovo stanje usnulosti, privremene obamrlosti i nepokretnosti sa aspekta toka pripovedanja zauzima početak medijalne pozicije i veoma kratko traje. Mada je dato u vidu uzgredne napomene, u sklopu motiva zavere, ova faza mirovanja figure anticipira bliskost susreta sa smrtnim časom. Ova faza, takođe, u prenesenom smislu govori o nebudnosti, neosvešćenosti junakinje u pogledu spoznaje o postojanju zla.

3 Ženska figura u stavu koraćanja

(„...da je vode u prošetnju...”)

„...naredi da im sutra zorom odvedu ovu sirotu devojkicu kao u prošetnju u jednu obližnju goru i kad je u goru uvedu, da je zavedu stramputicama i zbande od puta... kazujući joj da im je gospođa njezina maćeha naredila da je vode u prošetnju, na koje ona ne znajući šta joj se pripravlja dobrovoljno pristane i šnjima se uputi.”

Iz horizontalnog stava figura devojkice je ponovo podignuta u vertikalni položaj i po prvi put postavljena u stanje kretanja. Međutim, u tom njenom kretanju nema živosti. Njeni pokreti su pokreti pokornog sleđenja, u odsustvu sopstvene volje i jasne vizije cilja. Dinamizacija pripovedanja je potekla sa postavljanjem figure u hodajući stav, ali će pripovedanje na ubrzanju dobiti tek na najvišoj tački putovanja – na vrhu gore, pored drveta za koje će sluge vezati devojkicu. Na ovom mestu, međutim, pripovedač neće kulminaciju graditi prikazom telesnog, fizičkog gesta otimanja devojkice ubicama već onomatopejskim dočaravanjem glasovne skale ženskog plača.

4 Ženska figura u stavu sputanosti („...svežu je za jedno drvo...”)

„Kad dodju u nekakvu gustu šumu zavedu je kako im je ona bezdušnica naredila, svežu je za jedno drvo i hoćahu je ubiti, ali je stade piska i videći da je prevarena počne moliti, plakati i zaklinjati da je ne ubiju...”

Po treći put figura junakinje biva predstavljena kao statična: najpre je bila visoka jela, čvrsto ukorenjena, potom figura u ležećem stavu, pa, nakon kratke dinamizacije bezvoljnim hodom, preobražava se u obličje krajnje sputanih pokreta. Vezana je uz drvo. Pripovedač se ne zadržava na detaljima vezivanja, ali sakaćenje koje će uslediti sugerise slušaocu da joj nisu mogle biti vezane ruke (iza stabla o koje je naslonjena leđima ili stomakom) jer bi konop skliznuo sa njih nakon odsecanja šaka. Moguća vizija je figura devojke čiji je ceo trup pričvršćen konopima za stablo.

Inicijalno statična pozicija junakinje – stav gorske jele, u direktnoj je analogiji sa vezivanjem njenog tela za drvo u dubini gorske šume u medijalnoj poziciji. Njeno telo postaje jedno od stabala u gustoj šumi, simbolu dvojne misterije. Jer, gusta šuma može biti snaga planine koja joj omogućuje da stvori kišu, blagodat, a može biti i šuma koja proždire. U psihološkom smislu, šuma kao neispitano, tajanstveno područje nesvesnog, može da urodi i teskobom i svim velikim ispoljavanjima.¹¹

Ovoga puta nije precizirano o kojoj vrsti drveta je reč. Ukoliko bi se na trenutak vratili etnološkom pristupu, u ovoj epizodi bismo mogli naći obilje potvrda o univerzalnoj scenografiji obreda inicijacije – preodevanje devojke (na poziv sluga, sprema se za šetnju), izdvajanje devojke na posebno, posvećeno mesto u šumi, telesno i mentalno iscrpljivanje, podnošenje zlostavljanja, kontakt ženskih peta, dlanova, podlaktica, lopatica, temena sa drvetom, venčanje sa drvetom kao totemom određene zajednice, privremena smrt sa aspekta zajednice... Težina liminalne faze, međutim, potpuno je čitljiva na prostornom odnosu tela i stabla. Nepoznato drvo u gori je za junakinju u ovom trenutku i drvo života i drvo smrti. Ono je simbol njene suštinske prirode (visina i čvrstina jele) i može je održati u uspravnom stavu, stavu života, bez obzira na okolnosti. U isto vreme ono može biti i stradalnički stub za kojim će iskrvariti do smrti.

Dinamizaciju pripovedanja autor je u ovoj epizodi postigao skretanjem fokusa sa statičnosti tela na nagle promene u izrazu pastorkinog lica. U inicijalnoj poziciji crte prelepog lica gorske vile i anđela, sada se, pod uticajem snažnog straha, iskrivljuju. Deformitet mimike podstaknut je naglim i brzim pokretima usana koje ispuštaju pisak, a zatim, gradativnim sledom, molitvu, plač, zakletvu. Auditivni elementi efektno nadomeštaju izostanak gestikulacije svojim onomatopejskim karakterom – pištanje kao tradicionalno, bolno oglašavanje ptice, žene, vile („stade pisak vile niz planinu”...), sugestivnost tihe molitve, potresajućeg plača i grča zaklinjanja.

Pripovedač je dočarao deformaciju pastorkine mimike tako što je nijansirao tonove koji silaze sa njenih usana. Sugestivnost, ubedljivost tog „vilinskog” glasa ogleda se u odluci sluga da joj poštede život. Takođe, deformacije na crtama lica najavljuju telesnu deformaciju koja će uslediti.

¹¹ Rečnik simbola, str. 946

5 Osakaćena ženska figura

(„...te joj samo ruke osjekoše...”)

„Ražali se slugama te joj samo ruke osjekoše, a za srce dogovoriše se da odgovore gospođi da su ga putem izgubili, i tako se natrag vrate a nju nesretnicu onako ostave samu u pustinji bez ruka i bez ičesove pomoći.”

Na kraju medijalne pozicije pripovedač je postavio statičnu žensku figuru odsečenih šaka koja ima oslonac u drvetu. Junakinja je sačuvala srce kao životni centar, boravište duha¹² (...i srce bih vam svoje dala kad bih znala da bih bez njega mogla živjeti”), ali je ostala bez šaka (...i njezine dvije ruke osiječene do iza šaka...). U njenom telu je sačuvano životno načelo, ali je figura jele iz inicijalne pozicije izgubila moć delanja (desna šaka) i dar mudrosti (leva šaka), snagu, mogućnost dominacije i vladanja¹³ egzistencijalnim prolazima. Analogno krilima ptice ili vilinskim okriljima, šaka je ovde znak zamaha, kretanja. Nedostatak ovog dela tela na figuri pojačava utisak statičnosti i približava je predstavi mrtvog tela. Pastorka će delovati mrtvo i svojim spasiocima u finalnoj poziciji: „...kad li nađu devojku više mrtvu nego živu, nešto od muke bez ruka, nešto od gladi i samotnje a nešto od straha.”

Etnološki pristup bajci bi sugerisao da u motivu odsecanja šaka postoje relikti obrednog sakaćenja inicijanta (žensko obrezivanje), odsecanja nečega što ima veze sa prethodnim statusom, adolescencijom ili devojaštvom. U iznurivanju gladovanjem mogu se prepoznati posebni tabui vezani za uzimanje hrane u periodu izolacije, a u vezivanju i sakaćenju, obredno podnošenje zlostavljanja...

6 Ženska figura zlatnih ruku

(„...i druge joj ruke iznikoše –ne od mesa, nego od suhog zlata.”)

„Pošto je otac vide zaplaka se pa pade nad njom, i videći je bez ruka posu je onijem prahom od repova konjskijeh, te ona oživlje u onaj čas i druge joj ruke iznikoše...Tada on svoju zlatnoruku odvede doma...”

U finalnoj poziciji na ženskoj figuri odvija se fantastična kompenzacija – na patrljcima njenih ruku pojavljuju se nove šake, ali ne od mesa, već od zlata. Stav celog tela se preobražava iz položaja vezanosti, mirovanja ka oslobađanju i hodanju. Ovoga puta junakinja korača u obrnutom smeru u odnosu na medijalnu poziciju – od gore ka roditeljskoj kući. I dinamizacija pripovedanja je naglašena toliko da narator izostavlja čitavu epizodu o tome kako je vest o zlatnorukoj devojci došla do cara ili carevog sina i kako ju je ovaj uzeo za ženu. O postojanju takvog, šireg raspleta svedoče varijante iste pripovesti, otkrivene u italijanskim Mirakulima slavne deve Marie i grčkim Čudesima presvete bogorodice.

¹² Isto, str.868

¹³ Rečnik simbola, str.791

Pavle Popović u svojoj studiji „Pripovetka o devojci bez ruku”¹⁴ sklon je da izvorište Vukovoj varijanti bajke traži u prevodu italijanskog dela:

„Razlozi za to ovo su. Prvi je taj što je pripovetka, kao što smo videli, i suviše promenjena i oštećena te teško može biti mlada porekla, tek iz kraja XVII veka ili i docnije, kao što bi bilo da je postala iz čudesa, nego je, mora biti, starija, tako da je mogla postati samo iz Mirakula, koji su iz kraja XV veka. A pripovetka je odista mnogo oštećena i promenjena. To se vidi najpre po tome što joj je samo početak ostao a cela ona druga istorija o gonjenju junakinje posle njene udaje za carevića prosto otpala, kao i sama ta udaja.”¹⁵

I da ne postoje pomenuti dokazi o postojanju obimnijih, hristijanizovanih pripovesti u kojima Bogorodica pomaže progonjenoj devojci nagrađujući je čudesnim darovima za pretrpljene patnje, atribucija junakinje zlatnom šakom bila bi dovoljan trag postojanju epizode u kojoj književna figura pastorka stiže kraljevsko dostojanstvo. Ukoliko simbolika same šake sadrži ideju dominacije, moći i kraljevstva¹⁶, dodavanje atributa „zlatna” samo pojačava simboliku vladanja, zauzimanja prestola. Značenje ovog metala obuhvata plemstvo, čast, nadređenost, bogatstvo. Kao što leva i desna šaka označavaju ravnotežu mudrosti i vladanja i zlato simboliše ravnotežu različitih metalnih svojstava. U alhemijskoj tradiciji, kao proizvod međudelovanja sumpora i žive, muškog i ženskog principa, zlato označava veliko delo, dospevanje u središte, na cilj, celovitost.¹⁷ Objedinjavanje muškog i ženskog principa u simbolici zlatne šake takođe upućuje na zaključak da je iz finalne pozicije Vukove varijante izostala muška figura kraljevskog ranga, nevešto zamenjena figurom junakinjinog oca koji je iz gore odvodi kući.

U samom tekstu postoje eksplicitne naznake porekla u hristijanizovanim pripovestima. Reč je o opoziciji Vrag – Bog koju pripovedač uvodi govoreći o maćehinim namerama („Ali vrag koji vazda o zlu nastoji, potakne ovu maćehu da nije mogla svoju pastorku koliko krv na očima videti...”) i o snu koji će pomoći ocu da spasi ćerku („Ali bog kao bog – hvala njemu i slava! – u oni čas u koji su njojzi ruke osječene, učini te ocu njezinu dođe u snu nekakav čoek...”). Interesantno je da se u srpskoj verziji ove bajke nijednom reči ne pominje Bogorodica. Pastorkini pomoćnici su bog, čovek iz sna i otac, tri muške figure, mada je dokazano da pripovetka ima izvorište u pričama o čudesima isceljenja koje je počinila deva Marija.

Reminiscencije na Bogorodicu mogu se otkriti jedino na licu same junakinje (koja je, kaže pripovedač, blaga kao andio i dobra kao kruh) i u načinu na koji se pastorka obraća slugama u planini (a to su molitva i plač: „Ah, nemojte me ubiti, a proste vam moje ruke, evo ih posjecite, a i srce bih vam svoje dala kad bih znala da bih bez njega mogla življati.”). Anđeo kao posrednik između Boga i sveta je duhovno biće prozračnog tela koje od ljudi može da dobije samo spoljašnost.¹⁸ Poređenje devojčine fizičke lepote sa vilom kao polubožanskim bićem takođe otkriva težnju pripovedača da junakinju približi idealu ženske duhovnosti.

¹⁴ Popović, Pavle: „Pripovetka o devojci bez ruku”, Državna štamparija Kraljevine Srbije, Beograd, 1905, str. 93-95

¹⁵ Isto, str.97-98

¹⁶ Rečnik simbola, str. 791

¹⁷ Kuper, str. 192

¹⁸ Rečnik simbola, str. 17

Građenje unutrašnjeg portreta, eksplicitno navođenje karakternih crta devojke (blaga, dobra), gradativno nijansiranje njenog glasa koje reflektuje promene u mimici, nije uobičajeno za bajku kao žanr. Biblijske analogije kada je reč o formiranju duhovnog portreta pastorke (andio, kruh) takođe su dokaz o uticaju hristijanizacije na eventualno postojeću varijantu stariju od petnaestovekovnih Mirakula. Sa aspekta karakterizacije, kruh predstavlja duhovnu hranu, patnju usled odricanja (žrtveni hleb), pripremu za očišćenje od grehova (hostija), duhovni preobražaj (kvasac), čistoću. Simbolika anđela i kruha približavaju samu junakinju idealu ženske duhovnosti, Bogorodici, koja je kao isceliteljka iščezla iz Vukove varijante bajke „Zla maćeha”.

Eksplicitno iznošenje karakternih crta pastorke (blaga, dobra) i nijansiranje njenog glasa (pisak, molitva, plač, zaklinjanje) omogućili su pripovedaču da publici sugeriše određeni izraz lica na izvajanoj književnoj figuri i da tako vizuelno i auditivno nadomesti statičnost njenih telesnih stavova (stajanje, ležanje, vezanost za drvo).

Svaki umetnik se uzda u alat i materiju – kompozitor u instrument i zvuk, slikar u kist i boje, vajar u dleto i kamen. Čime raspolaže pripovedač? Samo jezikom i zamišljenom, vizuelnom predstavom. Jezik ne može biti manje zahvalna alatka nego što su violina, kist ili dleto. Ali, zamišljena predstava, vizija, svakako nije uobičajena „materija” za obradu poput zvuka, boje i kamena.

Ako vajar dubi kost, drvo, kamen, pripovedač ne može ništa drugo negoli da dubi već postojeće predstave, zamišljene oblike koje deli sa svakim pripadnikom ljudske vrste. On, u stvari, doradjuje već postojeće vizuelne modele prostora i ljudskih figura koje svi nosimo u svesti.

Šta ovo može da govori o prirodi usmene književnosti u odnosu na druge umetnosti, osim toga da njoj nisu potrebni materijalni posrednici u komunikaciji sa publikom. Na koji način je ta „prečica” u sporazumevanju postignuta? Kako je moguće jezikom izvajati maglu i dim slušačeve vizije?

Neobičnost i fleksibilnost „materije” koju oblikuje omogućava pripovedaču da podjednako koristi obe tradicionalne tehnike oblikovanja – i odbijanje i dodavanje. Tako, kada junak izgubi neki od atributa koje poseduje na početku priče (šake, na primer), govorimo o tehnici odbijanja. Ako junak stekne neki novi izraz lica (plač) ili prateći atribut – zlatne šake, konja, mač, čarobno sredstvo, govorimo o tehnici dodavanja.

Pripovedač oblikuje prećutne, svedeljive, svima pripadajuće predstave eksterijera, raskošnog ili ubogog enterijera, ali, pre svega, predstave ljudskog tela i njegovog kretanja kroz prostor. Dakle, primarna „materija” za umetnika usmene reči je slušačeva vizija telesnog pokreta junaka. Avantura tradicionalnog književnog heroja može se, u krajnjoj liniji, svesti na nekoliko zasebno urađenih „odlivaka” – odlivak figure koja stoji, odlivak figure koja jaše na konju i odlivak figure koja sedi među figurama visokog ranga. Inicijantsko putovanje pastorke iz bajke „Zla maćeha” svedeno je na „odlivke” figure koja stoji, koja leži, korača, koja bez ruku, osakaćena, stoji vezana uz drvo, i koja, na kraju, ponovo korača regenerisana.

Mogućnost da se nekoliko pozicionih promena tela sagleda u kraćem vremenskom intervalu (vreme slušanja bajke), u sukcesivnom nizu, podaruje pripovedačevoj skulpturi trodimenzionalnost i živost.

U tome leži velika prednost umetnosti pripovedanja nad umetnošću vajanja. Skulptor može da predstavi samo jednu fazu neke radnje, samo jednu etapu u duhovnom razvoju neke ličnosti. Ako je vrhunski umetnik, poput Rodena, nastojaće da taj jedan uhvaćeni momenat nosi naznake onoga što je figura bila i onoga ka čemu stremlji. Pripovedač može da u nizu predstavi više etapa u razvoju radnje ili karaktera. Za razliku od vajara koji poseduje samo prostor, umetnik pripovedanja poseduje i vreme.

Tako junak priče postaje pokretna figurina koja gubi ekstremitete ili stiče attribute u hodu po zamišljenom, neodređenom bajkovitom prostoru kao po sceni. Ovakva tehnika oblikovanja junaka preinačuje usmenu priču u pozorište. U tome je tajna „prečice” koju pripovedač poznaje u komunikaciji sa publikom – u sceničnosti onoga što kreira.

Jasnoća prenošenja književne ideje usmenih tvorevina nalikuje pozorišnoj. Prvo što pripovedač, kao i režiser, mora razjasniti publici jeste fizička radnja likova: ko je figura u datom prostoru i šta hoće. Pastorka je devojka vilinske lepote. Ona želi da ostane u životu, ma koliko neprijatelji i okolnosti oko nje to ne dozvoljavaju. Radnja pripovetke je posledica njene potrebe za kretanjem koja je svojstvena mladosti, uprkos dominaciji statičnih faza. Radnja bajke je i odgovor na njeno kretanje (udaljavanje od porodičnog doma, boravak u sakralnom, tamnom prostoru, izbavljenje).

Lic Pisk savetuje glumcima: „...oblik tvog tela je spoljna granica unutrašnjih sadržaja.”¹⁹ Usmeni pripovedač se takođe odnosi prema svojim likovima kao telesnim granicama duhovnih sadržaja. Likovi usmene proze svojim telom saopštavaju unutrašnje drame. Odsustvom šaka pastorka govori o svojoj nemoći da vlada egzistencijalnom situacijom nakon majčine smrti. Njeno telo u ležećem položaju govori o njenoj neosvećenosti u pogledu postojanja zla. Njeno poslušno koračanje za slugama govori o nemogućnosti određivanja cilja... Kao i u pozorištu, karakter se kreće u skladu sa svojim namerama, da bi postigao ono što hoće.²⁰ Figura pastorka je dva puta u stavu koračanja, jedanput u medijalnoj poziciji kada sledi slugu, drugi put u finalnoj poziciji kada se sa ocem vraća kući. Nemogućnost inicijanta da samostalno prođe kroz etape prelaza ka narednom društvenom i psihološkom stepeniku, potreba za vođstvom pri tom prelasku, odražava se u njenom poslušnom sleđenju drugih. Međutim, pastorka iz drugih bajki ne pokazuje svoju sputanost neiskustvom u ovalnoj meri.

Glumac ulazi u sadašnji trenutak s fizikalnošću definisanom u prošlosti. U času ulaska, on je rezultat svega što je bio i što je činio. Novi uticaji će reagovati sa starim fizičkim osećanjima. Isto je i sa književnim likom. Fizikalnost pastorka je definicija telesne i duhovne lepote, savršenstva. Iskustvo zla i privremene smrti (oličene u bezrukosti), u reakciji sa duhovnom čistotom (oličenom u savršenstvu tela) doneće novo iskustvo – iskustvo celovitosti saznanja oličeno u alhemijskoj simbolici zlata.

Scenska i pripovedna umetnost svojim smislom za predstavljanje tela u pokretu pretvaraju se u vizuelno dočaravanje egzistencijalnog putovanja, u pokrenute plastične umetnosti, u oživljenu skulpturu.²¹ I pozorišna i književna umetnost znaju da su mogućnosti izražavanja pokretom ogromne. Glumac i književni lik kadri su da svojim stavom i pokretima, svojim fisisom stvore karikaturu, satiru, grotesku, veselje, ali, kao što je slučaj sa pastorkom, i deformaciju, tragiku, sentimentalnost i uzvišenost.

¹⁹ Pisk, Litz: „The Actor and His Body”, Harrap, London, 1975, p.9

²⁰ Denis, En: „Artikulisano telo”, IP FRTV, FDU, Beograd, 1997.

²¹ Glišić, Bora: „Pozorište”, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1964, str. 188.

Pokret dovodi do preobražaja likova (pastorkin hod vodi je ka bezruknom obličju), do izlaženja iz sebe (izlazak iz savršenstva vilinske lepote), do udvostručavanja, multipliciranja izraza (izraz piske, moljenja, plakanja, zaklinjanja), do relativiteta prostora i vremena²² (negde u gori, nepoznato mesto, neko vreme ne zna se koje, polumrtva bez „ičesove pomoći”).

Postoji, međutim, jedna važna razlika u sagledavanju pokreta kreirane figure, kada je reč o scenskoj i književnoj umetnosti. U toku pripovedanja recipijent prati kretanje vizuelno zamišljene književne figure. Budući da mora svojim sposobnostima vizualizacije da konstantno učestvuje u kreiranju njenih pokreta i mimike, u vremenskom intervalu pripovedanja, angažman slušaoca ili čitaoca u formiranju umetničkog sveta je mnogo prisutniji negoli angažman pozorišnog gledaoca.

Dok pripovedanje teče usmeno, književni likovi su nalik glumcima na sceni. Od trenutka kada ih zarobi tekst, otisak na papiru, više su nalik nizu crteža ili skulpturi koja poseduje moć preobražavanja i pomeranja.

Junakinja usmene priče nije figurina – portret, jer nije oblikovana prema nekom individualnom, realnom modelu. To je figurina – alegorija i utoliko je semantika njenih pokreta slojevitija. Ona može biti odevena ili akt, sa telom svedenih, stilizovanih linija, deformisana, figura sa izrazom i gestom, u statičnom ili dinamičnom stavu...

Pastorka je devojka vila. Njena telesna metamorfoza počinje koračanjem ka gori. Dotle je stav njenog tela bio stav mirujućeg savršenstva. Nakon dinamizacije, hodanja, slede brojne promene u izrazu lica, nasilno fiksiranje za stub-stablo i gruba deformacija tela, odvajanje delova sa prvobitne kompozicije skulpture.

Na samom početku pastorka devojka je tek kći u oca. Kao takva ona se potpuno uklapa u tradicionalnu predstavu o ženskoj figuri iz ruralnog okruženja. To je njena inicijalna pozicija – deo je miljea, zatvorenog prostora kuće i okućnice. Prva pripovedačeva intervencija na ovoj predstavi ticala se njenog karaktera i lepote. To ju je izdvojilo, uvelo u fazu separacije u odnosu na okruženje („da joj u onom mjestu nije druge bilo”). Tehnikom dodavanja, tradicionalnoj ženskoj figurini pripisane su anđeoske i vilinske crte lica, a potom, tehnikom oduzimanja, u medijalnoj fazi, ovoj fantastičnoj, savršenoj formi uklonjeni su delovi tela. Izraz lica izmenjen trenutkom susreta sa smrću i gruba deformacija tela označavaju medijalnu ili liminalnu fazu inicijacije. Sledeća metamorfoza u savršenu žensku figuru zlatnih šaka označava fazu uskrsnuća iz mrtvih, reintegraciju u porodičnu zajednicu. Da je sačuvana sekvenca udaje za carevića, faza agregacije, prijema u novu društvenu grupaciju bila bi kompletnija.

Pastorka iz bajke „Zla maćeha” je za razliku od drugih junakinja iz istog kruga bajki upadljivo pasivna. Pastorka su, inače, najaktivniji ženski junaci srpske fantastične pripovetke. U ovom slučaju, figura junakinje pasivno dopušta članovima porodične zajednice da je provedu kroz etape inicijacije, privremenu smrt i povratak u svet živih. Prvi vodič je maćeha sa svojim slugama (osoba istog pola, ženski, negativan princip), a drugi je otac pod vođstvom nepoznatog čoveka iz sna (osoba suprotnog pola, muški, pozitivan princip). Dominacija statičnih stavova figure (vertikala, horizontala, vertikala mirovanja) nad stavovima kretanja (hod ka šumi, hod iz šume) kao da reflektuje tradicionalnu brigu cele zajednice da neiskusnog inicijanta bezbedno, putem utvrđenih obrednih postupaka, prevede iz jednog društvenog statusa u drugi.

²² Isto, str. 189.

Ono što je u pogledu kretanja razlikuje od muških junaka bajke jeste odsustvo jahanja. Ženski junaci retko imaju pomoćnike u vidu konja. Životinje koje im pomažu ili čije obličje preuzimaju su raznovrsne - golub, krava, miš, patka, ovca, petao, vaš, lav. Ne postoji karakteristična životinja za ženske junake bajke u smislu u kome muški junak poseduje konja.

Mada se neće popeti na konja, pastorka je jedan od retkih ženskih junaka koji će imati kontakt sa ovom životinjom. Konj će joj, na poseban način, omogućiti povratak životu i kretanju. Taj kontakt se dešava posredstvom oca koji je u vojnom pohodu i koji će, po savetu nepoznatog čoveka iz sna, u svom, ratničkom okruženju, morati da pronađe četiri konja specifičnih odlika: dva crna konja od kojih jedan nema nijednu belegu, a drugi nikada nije bio uzjahan i dve kobile, jednu belu bez ijednog belega, a drugu ždrebnu. Po tri dlake iz repa svakog od ova četiri konja, spaljene nad ranama pastorka, omogućiće svojim prahom regeneraciju izgubljenih delova tela (izrastanje novih, zlatnih šaka).

Konja i čoveka povezuje posebna dijalektika nagonskog i duhovnog.²³ On je simbol impulsivnih, mladalačkih žudnji i snage koja je obamrloj devojci u gori ponestala. Simbolika konja obuhvata i tminu i dan, htonsko i solarno, čitav kosmos. Crni konj i bela bedevija koje pripovedač pominje predstavljaju univerzum, celokupnu moć prirode koja je neophodna da se devojka na samrti povрати u život, da iskušenik koji je prošao iskustvo telesnog bola, smrtnog straha i usamljenosti u mračnoj šumi ponovo ugleda svetlost uskršnuća.

Po tri dlake iz repa crnog konja bez belega i vranog, nejahanog ata sadrže u malom sve odlike ovih životinja – tminu htonskog sveta, mesečinu, galop nalik na strujanje krvi u venama, snagu žudnje, borbenost, nagon oslobođen kontrole. Dlake iz repa bele bedevije i ždrebnne kobile donose pastorkinim ranama sledeće lekovite elemente – dodir Majke Zemlje, Demetrinu plodnost, nebesku uzvišenost, lepotu ostvarenu vlašću duha nad čulima, kontrolu nad sublimiranim instinktom, plemenitost, mogućnost rađanja.

Supstitucija žrtve delom njenog tela sastavni je deo mnogih obreda. Otac, zarad zdravlja svoje kćeri, u stvari žrtvuje četiri konja. Na to upućuju brojne obredne paralele iz antičkog Rima i iz Afrike. Žrtvovanje se obavlja u momentu ratovanja, vojnog pohoda. Stari Rimljani su svakog avgusta, nakon žetve prinosili Marsu, bogu rata i useva, konja na žrtvu. Rep ubijene životinje bio bi brzo nošen u kraljevu kuću kako bi krv koja još iz njega kaplje poškopila ognjište, odnosno donela obilje u žitu i ratnom plenu i naredne godine. U Africi je, po svedočanstvu Frejzera, postojao običaj odsecanja repa govedima. Ti repovi su bili prinošeni na žrtvu kako bi bila dobra žetva. Konj predstavlja duh pšenice i obilje uopšte, a moć oplodnje mu se nalazi u repu. Rep sadrži svu snagu ove životinje. Motivaciju lečenju pastorkinih rana dlakom iz konjskog repa bi trebalo tražiti u ovakvim, tradicionalnim predstavama o čudesnoj snazi i moći konja. Magična kombinacija brojeva četiri (konja) i tri (dlake) upućuje na celinu ljudskog bića – četiri predstavlja telo, a tri dušu.²⁴ Četiri konja sa po tri dlake vratiće pastorkino biće celini, omogućiće regeneraciju njenog tela i duše, odnosno, vratiće je u život. Osakaćenij, statičnoj ženskoj figuri tako će konji povratiti izgubljene delove ruke i postaviti je ponovo u stav kretanja, dinamizacije.

²³ Rečnik simbola, str. 382-392.

²⁴ Kuper, str.21

Niz „oživljenih” skulptura se na ovom mestu završava:

1. statična, visoka, tanka ženska figura vilinske lepote,
2. statična ženska figura u stavu ležanja,
3. dinamična ženska figura u stavu poslušnog koračanja,
4. statična ženska figura pričvršćena konopom za stablo (dinamična mimika),
5. osakaćena, statična ženska figura bez šaka i
6. dinamična ženska figura zlatnih šaka.

Ako bismo navedene vizije tela preveli na plan etnologije, prva i druga figura bi pripadale fazi separacije, izdavanja iz raznopolne grupe (porodica) u jednoplonu, žensku grupu (maćeha, pastorka), izdvajanja od okoline posebnim karakteristikama (naočitost, lepota).

Treća, četvrta i peta figura pripadale bi liminalnoj ili marginalnoj fazi u kojoj inicijant prolazi kroz privremenu smrt (vezanost, osakaćenost). Inicirati, uputiti u neku tajnu znači usmrtniti na određeni način, izazvati smrt. Međutim, u obrednom smislu, smrt je izlaz, otvaranje vrata kroz koja se ulazi negde drugde, u svet zlatnorukih. Nakon izlaska sledi ulazak. Upućenik savladava vatrenu zavesu koja deli svetovno od posvećenog; pastorka prelazi iz jednog sveta u drugi i zbog toga je podvrgnuta preobražaju, menja nivo, postaje drugačija. Inicijantska smrt nije fiziološka, to je smrt u odnosu na svet, prevladavanje svetovnog života.

U etnološkom smislu, pozicija pastorka je pozicija preobraćenika koji doživljava regresivan proces, njeno ponovno rađanje se može uporediti sa povratkom u fetalno stanje, u majčinu utrobu (figura majke nedostaje u inicijalnoj poziciji; gusta, tamna gora analogno utrobi...). Ona prodire u tamu koja se tiče samo nje i koja se može uporediti sa tamom majčine utrobe. U širem smislu, ona prodire u tamu kosmosa.

Obred inicijantskog umiranja može se sastojati od posebnih postupaka. Inicijant može biti smešten u grob iskopan za njega, može biti pokrivan vatrom, posipan prahom od kojega bi pobeleo kao mrtvac (otac posipa ćerku prahom sagorelih konjskih dlaka). I u hrišćanskim obredima preobraćenje je povezano sa različitim iskušenjima i patnjama.²⁵

Poslednja, šesta figura označila bi ulazak u fazu agregacije, u ovom slučaju reintegracije u prvobitnu porodičnu zajednicu, budući da je epizoda venčanja sa carevićem izostavljena. Predstavljen niz različitih figura jedne iste junakinje na ovaj način dobija značenje preoblikovanja individue u naporu samopoznanja.

²⁵ Rečnik simbola, str. 292-293

Literatura:

1. Karadžić Stefanović, Vuk, Srpske narodne pripovijetke, Nolit, Beograd, 1969. godine
2. Van Genep, Arnold, Obredi prelazi, SKZ, Beograd, 2005. godine
3. Gzel, Pol, Ogist Roden o umetnosti, Metaphysica, Beograd, 2003. godine
4. Gerbran, Alen, Ševalije, Žan, Rečnik simbola, Stylos, Novi Sad, 2004. godine
5. Kuper, Dž. K, Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola, Nolit, Beograd, 2004. godine
6. Čajkanović, Veselin, Stara srpska religija i mitologija, V, SKZ, BIGZ, Prosveta, Partenon, Beograd, 1994. godine
7. Popović, Pavle, Pripovetka o devojci bez ruku, Državna štamparija Kraljevine Srbije, Beograd, 1905. godine
8. Pisk, Litz, The Actor and His Body, Harrap, London, 1975.
9. Denis, En, Artikulisano telo, IP FRTV, FDU, Beograd, 1997. godine
10. Glišić, Bora, Pozorište, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1964.

Svetlana Marković-Štrbac

Serbian Folk Tales Female Character and Her Body

Summary

A static, tall female figure of divine beauty or a static female in a reclining position belongs to the phase of dissociation (as the heroin distinguishes herself from the environment with her extraordinary features – beauty and spiritual perfection). An energetic walking female figure or a static female form tied up against a tree and mutilated, shapeless with no hands, is associated with a liminal, marginal phase in which the novice experiences temporary death. A dynamic female figure with newly „sculpted“ golden hands denotes the beginning of the phase of aggregation or reintegration into the original family communion. As the outcome, this sequence of different shapes, or heroins body positions, brings in the meaning of transformations of an individual through the effort of self-discovery.