

Оригинални научни рад

Мајда Г. МИЛИКИЋ\*

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

## НЕКИ АСПЕКТИ СХВАТАЊА ЖЕНЕ У НАРОДНИМ БАЛАДАМА И ПОЕЗИЈИ РАДМИЛЕ ЛАЗИЋ\*\*

*Апстракт:* Жена у народним баладама има бројне улоге и функције, те је њен лик у овим песмама „на међи” изразито комплексан. Она је понајчешће растрзана између својих емоција и правила патријархалног друштва. У народним баладама овај лик је често традиционалних схватања, за разлику од лирског субјекта у поезији Радмиле Лазић, који (номинално) пркоси увреженом поимању жене као такве. Циљ рада је да укаже на сличности и разлике између овог лика у народним баладама и у поезији Радмиле Лазић.

*Кључне речи:* народне баладе, Радмила Лазић, поезија, жена, традиционално/ модерно.

Један од архетипова који „инаугурише” Карл Густав Јунг је архетип женског, који је, према швајцарском психоаналитичару, у свим културама и временима повезан са завођењем, рађањем, стварањем, неговањем, храђењем и заштитом (Требјешанин 2011: 63). Типичне женске фигуре у различитим епохама током историје су: девица, принцеза, девојчица, мудра жена, татина мезимица, фатална жена, зла жена, мајка, дама, људождерка, вештица, вила, сирена (Требјешанин 2011: 63). Ова лепеза егзистенцијалних могућности приказује жену не само као амбивалентну већ као изразито комплексну фигуру.

Готово све наведене функције жене које наводи Јунг у извесном облику заступљене су и у народним баладама, жанру народне књижевности у ком је жена најистакнутији лик. Ове песме „на међи”, како из Вук назива, јесу краће усмене песме, које по правилу опевају „обичне”, често анонимне личности и догађаје из свакодневног живота, личног и породичног

\* докторант, magdamilic95@gmail.com

\*\* Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством просвете, науке и технолошког развоја број: 451-03-68/2020-14/200020 од 24. јануара 2020. године.

(Крњевић 2013г: 239). Жена у балади може имати и „историјску” димензију, али је она по правилу у сенци личног и породичног живота, који представља средишњу тему баладе. Таква је, рецимо, јунакиња (мајка) у баладама о смрти браће Морића. Затим, жена је у остварењима овога жанра каткад и митско биће, односно вила; на пример, у балади *Како је Новаку ушлекла вила њејова љубовца* (Богишић 39). Јунакиња може бити и хришћанска светица, као што је случај у песми *Ојњена Марија и Громовник Илија* (Карановић 2). Стога се може говорити о народним баладама о породично-личним односима у ужем смислу, затим са историјским, као и религиозно-митолошким мотивима; ова класификација је у великој мери у науци прихваћена.

Поезија савремене и по много чему модерне песникиње Радмиле Лазевић настајала је и настаје под снажним утицајем феминистичког покрета. У складу са тим, њене песме пре свега преиспитују родне квалитете: субјект који се оглашава у овим песничким остварењима промишља о различитим традиционалним улогама, тако што се критички односи према устаљеним моделима понашања и схватања о жени. У наставку рада анализираћемо жену код код Радмиле Лазевић и у народним баладама, при чему ћемо настојати да укажемо на сличности и разлике.

Максимилијан Браун објашњава да се у баладама интересовање усмерава на судбину и осећајни свет жене, а да су радња и реакција мушкарца само повод (према: Крњевић 1973б: 54), услед чега се може уочити пролиферација женских улога у балади. Јунакиња баладе је најчешће мајка, сестра, кћерка, одн. девојка стасала за удају, затим снаха, љуба, јетрва, заова, свекрва, пасторка. Све њене улоге су традиционалне. Теоретичари студија рода, који су средином XX века увели разлику између појмова род и пол, тврде да традиционалне функције жене не произилазе из скупа инхерентних психолошких црта личности, већ су конструкт особеног друштвеног деловања (Радуловић 2009: 53). У том смислу женски ликови у баладама представљали би конгломерат друштвених конструката родних улога.

У поезији Радмиле Лазевић женски лирски субјект нема онолико улога и функција колико их има јунакиња у народним баладама, што добро објашњава текст „Фолклор као нарочит облик стваралаштва” Пјотра Богатирјева и Романа Јакобсона: „Једна је од битних разлика међу фолклором и литературом у томе што је први обиљежен оријентацијом према *langue*, а друга према *parole*” (Богатирјев, Јакобсон 1971: 22). Аутори ове студије на народну књижевност примењују Сосирову опозицију између језика и говора, при чему под термином *langue* подразумевају превентивну цензуру заједнице од које одсудно зависи постојање неке фолклорне творевине. Насупрот томе, у ауторској књижевности, коју Јакобсон и Богатирјев доводе у везу са појмом *parole*, нема поменуте цензуре, због тога што остварење ауторске литературе

најчешће не узима у обзир потребе заједнице. Тако догађајност и ликови у баладама „одсликавају укоренење заједничке ставове и погледе о могућим реакцијама у неким кризним породичним и друштвеним ситуацијама и људским трансакцијама” (Петровић 2009: 100), док настанак и природа поезије Радмиле Лазих начелно не зависе од колектива и његових карактеристика, већ од начина на који песникиња посматра свет (и песништво). Лирски субјекат у Лазихиним песмама је једноставно „жена”: што, у виду поенте, показује завршетак остварења *Аутиорирей*; управо овим самоосвешћивањем имплицира се његово интересовање за промишљање улога жене: „Не певам. / Не плешем. / Као да сам у короти. // Са главом на шинама, / Са очима-срнама / Бдим. // Као угуљена лампа [...] Од прозора не мичем. // Као кобилица њушку заривам / У јасле-душу. // Ја, тридесетпетогодишња жена” (Лазих 2013: 39).

Народна балада као врста народне песме „на међи” има лирске, епске и драмске елементе (Клеут 2013: 12). Њен драмски потенцијал представља својеврстан сукоб који ће покренути догађајност, односно епски слој овог жанра. Сукоб се по правилу дешава у преломним тренуцима људског живота, као што су: рођење, женидба или удаја, међусобни однос чланова породице, пород, онима у којима се прелази из једног друштвеног положаја у други (Клеут 2013: 17), док је расplet често трагичан. Према природи конфликтних ситуација, Хатица Крњевић баладе дели на оне са унутрашњим и спољашњим сукобом (Крњевић 1973в: 70). Прва група обухвата остварења у којима конфликт „проистиче из човекових страсти, нагона, опречних природа, различитих моралних схватања или захтева који се не могу усагласити” (Крњевић 1973в: 76). У овим наведеним песмама жена се приказује као жртва патријархата, односно ауторитета динарског човека, мужа (*Жалостина њесанца њлеменише Асанаинице*, Клеут 50); у неким песмама мајка (свекрва) не дозвољава да се љубав између девојке и момка ствари, што често доводи до трагичног епилога (*Смрти Омера и Мериме*, Клеут 64). У овом кругу песама свекрва неретко представља доминантну фигуру која оличава догматски систем традиционалних породичних односа. Јунакиња баладе некад страда и услед тога што други (браћа) прекрше одређено правило заједнице, као што је похођење сестре која је удата на далеко (*Браћа и сесира*, Клеут 20) (Милошевић Ђорђевић 1971: 309). Унесрећеност жене у песмама са унутрашњим заплетом може произилазити и из тога што чланови породице одлучују да се уда за недрагог (*Ришићан Боро и Ајка Фешаића*, Клеут 63), мада је у неким варијантама овог сужеа девојци је дозвољено да сама изабере женика (*Женидба Злашарића Павла*, Клеут 29). У једној варијанти кћерка ће, уз помоћ мајке, преварити просца тако што ће се правити да је мртва, и тако ће избећи удају за недрагог (*Заручница Ерцега Силејана*, Карановић 113). Јунакиња је некада и крвница своје

брату/сину, који не одобрава сестрину/мајчину љубав са драгим (*Сесѝра оѝровница*, Клеут 36; *Маѝи невјерница*, Клеут 39). Према једном сѝжеу, завист заове према мужевљевној сестри проузроковаће и заовину и њену смрт (*Боѝ ником дужан не осѝаје*, Вук II, 5). Патња хришћанске светитељке Огњене Марије у песми коју смо навели проузрокована је тиме што људи не поштују обичајне законе по којима је дан њеног крсног имена нерадан (*Оѝњена Марија и Громовић Илија*, Карановић 2). Подврста баладе која се бави унутрашњим конфликтом тематизује и инцестуозну жељу између брата и сестре (*Ој Требово, висока ѝланино*, Крњевић 43), чиме се приказује страх заједнице од нарушавања њених законитости: сѝжеом се поручује не оно што је њиме експлицитно (не алудира се на социјалну патологију), већ се сугерише да сестре треба да се уда и оде, а брат да се ожени (Карановић 2010: 43).

Другу подврсту балада чине она песничка остварења „у којима до уде-са долази деловањем вањске неминовности, фатума, неке природне силе којој човек не може, а углавном и не покушава да се супротстави. Јунаци ових балада су само жртве следе елементарне силе (земљотреси, поплаве, олује), неког великог друштвеног зла (рата), које се види само као последица или је најзад зло нама казано сажето и једноставно, али то казивање усмерено је на унутарњи простор људског живота и трајања” (Крњевић 1973в: 76-77). У овим песмама, које се најчешће завршавају трагично, јунакиња страда од урока (*Женидба Милића дарјакѝара*, Клеут 9), односно услед фаталности своје лепоте (*Клеѝва*, Крњевић 5); зато што ју је неко намерно или случајно проклео (*Пророчки сан Ане маѝерине*, Клеут 8). У неким варијантама хибрисна лепота девојке може проузроковати смрт драгог, а не ње саме (*Дамљан и љуба њеѝова*, Клеут 53). Такође, урок може стићи младића након што га девојка урекне; када схвати шта је учинила, она ће одузети себи живот (*Уречени момак*). Жена страда и у сѝжеима о узиђивању жртве у велике грађевине (*Зидане Скадра*). Хатица Крњевић истиче да се сукоб у овој подврсти усмене баладе може темељити и на мотиву одласка одређеног члана породице у војску, што изазива тугу сестре, те ће се „возари” лађе смиловати на њу и дозволиће јој да пође са братом (*Милеѝа и Милица*). Остварења са спољашњим конфликтом нису бројна као баладе са унутрашњим сукобом; затим, учачамо да у наведеним песмама јунакиња има много мање могућности да утиче на разрешење ситуације него у песмама са унутрашњим сукобом.

Један од најзаступљенијих конфликта у оквиру жанра народне књижевности који истражујемо је онај у ком се догма патријархалног друштва сучељава са личним, индивидуалним, унутрашњим. Наведени модел заплета рефлектује однос јунака према друштвеном поретку, о чему пише Зоја Карановић:

Конфликтне ситуације у епско-лирским песмама [...] полазе од општеприхваћених друштвених норми и забрана, односно од њиховог нарушавања и услова који то нарушавање омогућавају, те од опасности које тако настају. Али, у поменутом контексту, оне могу да говоре не само о потреби санкционисања већ и о потреби укидања забране. Ове песме, дакле, 'одмеравају' тежину норми и могућу деструктивну, али и потенцијално креативну меру њеног нарушавања. (Карановић: 1998: 240)

У том погледу креативна мера нарушавања одређеног правила изразито маскулиног културног миљеа на изванредан начин може подразумевати – еманципаторски импулс код јунакиња баладе. С друге стране, већ смо казали да лирски субјекат у песмама Радмиле Лазић тежи управо еманципацији од стереотипне представе жене у друштву. На том веома комплексном настојању лирског гласа заснива се и сукоб у њеној поезији.

У песмама савремене ауторке нема заплета нити сукоба у техничком смислу, односно у смислу динамичког мотива који представља својеврсну осовина дела у тематско-мотивском и композиционом смислу. Ипак, у погледу идејног слоја Лазићкиних остварења, сукоб је њеној поезији иманентан. Конфликт у овом песмама могао би се одредити као сукоб између традиционалног и модерног (само)разумевања; остварен је најпре у виду феномена „варирајућег песничког субјекта“ (Магарешевић 2005: 26), посредством ког „песникиња час брани одлике женског принципа, час доводи у питање те одлике и њихове опробане моделе понашања, интервенишући често веома болном иронијом“ (Магарешевић 2005: 28). Лирски субјекат је код Радмиле Лазић флуидан и полисемичан. Његова контрадикторност је на изванредан начин паралелна амбивалентној природи жене у балади.

Код лирског *Ја* уочавамо – како би рекао Растко Петровић – „треће између душе и тела“. У *Женском њисму* говори како „неће да буде“ „кротка“, односно „ни змија, ни Ева, из приче о Постању“ (Лазић 2003: 60); „са срцем међу зубима“, „на све режи“ (Лазић 2003: 167), тврдећи да је „доброта“ „досадна“ (Лазић 2003: 166). *Ја* које се оглашава у песмама скептично је према бројним традиционално схваћеним вредностима. У песми *Понављање сцене* иронијски се односи према институцији брака, док у меланхолично инторнираној *Елеији I* лamentsира над годинама које је провело чекајући женика (Лазић 2003: 53). Лирски субјекат изграђује критички, најпре негативски однос и према мајчинству, о чему говори *Мајка* (Лазић 2003: 91-94), остварење на чијем завршетку субјекат ипак исказује жаљење јер се није остварио у овој улози. Лирско *Ја* каткад заговара мушки принцип, нарочито у песми *Буђење Јованке Орлеанке или ја се буди(м)* (Лазић 2003: 34), али га његова крхкост, зебња и незаштићеност подсећају на женски хабитус који му је иманентан, о чему сведочи *Земно штиво*

(Лазих 2003: 64-65). На основу глаголског облика у наслову *Буђење Јованке Орлеанке или ја се буди(м)* (подвукла М. М) наслуђујемо да лирски глас варира и између персоналности и имперсоналности. Овај субјекат некада одаје утисак инфериорности (*Божји сивор*, Лазих 2003: 41), односно супериорности у односу на мушкарца-драгог (*Жабац*, 2013: 44). На моменте је активан, у покрету је (*Право сјање сивари*, Лазих 2003: 17), али често и пасиван, летаргичан (*Божји сивор*: Лазих 2013: 41). У песми *Оледни мајеријал* (Лазих 2003: 43) псеудоисповедно *Ја* иронијски се односи и према преиспитивању родних квалитета. У поезији Радмиле Лазих уочавамо мноштво начина на који песникиња покушава да превреднује устаљене облике понашања и мишљења у – према одређеним схватањима – надасве маскулиној и фалоцентричној културној парадигми.

Антрополог Шери Ортнер у чувеном тексту „Жена спрема мушкарца као природа спрема културе?“, између осталог пише: „Жену њено тело као да осуђује на пуку репродукцију живота; насупротив овоме, мушкарац, немајући природне стваралачке функције, мора (или има прилику) да своју креативност искаже у спољњем свету, 'вештачки', посредством технологије и симбола” (Ортнер 1983: 164). У складу са тим, Мирча Елијаде објашњава како је жена „мистички солидарисана са земљом; рађање се представља као људска варијанта магијске плодности. Сва религиозна искуства која су у вези са плодношћу и рађањем, имају космичку структуру. Сакралност жене зависи од светости земље. Женска плодност има космички модел: модел *Terra Mater*, универзалне родитељице” (Елијаде 2004: 105). Феномен репродукције се, дакле, из перспективе различитих наука и научних дисциплина повезује са природом, односно са женом.

Схватања традиционалне заједнице о положају жене у колективу у баладама се приказују на посредан начин; она су само имплицирана. У складу са тим, у овим песмама женска секуалност се експлицитно не тематизује. У балади *Вукоман и Вукоманка* млада Вукоманка жали се каранфилу како је девет година удата, а „нити цвате, нит' семе имаде”, нити зна шта је „мушка глава” (Клеут 31). Накнадно сазнајемо да је братимила Вукомана, молила га да живе „к'о брат и сестрица”. Опирање конзумацији брака у контексту народног стваралаштва можемо објаснити као Вукоманкино стремљење иделу девичанства, које глорификује патријархално друштво. Вукоманова ауторитативна мајка у разговору са сином сугерише да мушкарац треба да буде једини који у брачној заједници одлучује: ако се жена са неким његовим схватањем не слаже, он може кориговати њено становиште – тако што ће је претући. Занимљиво је и симптоматично то што оваквом погледу на свет (ауторитативна!) мајка свог сина подучава на своме примеру: „Вукомане, мој једини сине [...] Кад је мене твој баба довео, / Ја сам њега трипут побратила, / Он је мене трипут ударао: / Нисам тебе за сестру довео,

Већ сам тебе са љубу довео” (Клеут 31). Примећујемо да се љуба у овој балади своди на своју телесност, која, према традиционалним уверењима, треба да резултира породом. У том смислу се, на основу (посредног) тематизовања сексуалности, заједница подсећа која је главна улога жене као такве, што, између осталог, оправдава схватање Шери Ортнер. Уз то, фигура младе Вукоманке приказује се као парадоксална: с једне стране, братимила је свога мужа да живе попут брата и сестре, с друге, она се тужи каранфилу због тога што „нити цвате, нит’ семе имаде”. Ту се може огледати мизогини имплус код народног певача: он сугерише да је жена нестална, некозистентна у својим уверењима. Ова песма, између осталог, потврђује да се мушкарац и жена могу посматрати у оквиру дуалистичке концепције разум/тело, где се маскулини принципи повезује са разумом, а феминино са телом.

Слично младој Вукоманки, јунакиња песме *Бездејна љуба Ђурђевића* тужи се цвећу: „’Калоперу, моје рано цв’јеће, / Све ми цватиш и сјемешце дајеш; / А ја јадна Ђурђева љуба, / Све се љубим, а порода немам. / Од како сам ја за Ђуру дошла / Жељна сам се кола наиграти, / И у колу пјесме напјевати” (Карановић 108). И она, видимо, жали пре свега због тога што се није остварила у мајчинској улози. Поред тога, Ђурђевића љуба говори како је „жељна” играња у колу, певања. Чини се да су ова два узрока њене патње, на изванредан начин, у колизији. Рађање је традиционална и, пре свега, биолошка улога жене у друштву, па се чини необичним и неочекиваним да удата жена у патријархалном миљеу говори како би да се провесели. Играње и певање у колу резервисани су за девојке које су тек стасале за удају. Међутим, помињање весела овде је вид антиципације. Наиме, у наставку песме љуба Ђурђевића ће се преудати за младића који ју је чуо како се тужи калоперу. Иако нам се прва учинило како јунакиња у овом остварењу у одређеној мери пркоси правилима традиционалне културне матрице – тако што износи жељу да се провесели у колу – увиђамо да она тим речима износи став колектива по ком жена, уколико не оствари пород са својим мужем, може да се преуда, како би се у браку са другим човеком остварила у (према традиционалним уверењима) најважнијој улози, мајчинској.

Насупрот народним баладама, проблем тела и телесности је у поезији Радмиле Лазих експлицитно заступљен и представља једну од готово опсесивних тема. Преиспитивање сексуалности спада у поетичке захтеве тзв. „женског писма”, које се у историји књижевности и културе конституисало на трагу феминистичког покрета, а које је својствено и Радмили Лазих. Женско писмо, у тумачењу савремених француских теоретичарки, одликују похвала тренутку, одбацавање метафизичког, присуство несвесног, детабузирање полности (Брајовић 2005: 43). У песми *Мајка* лирски субјекат се, на трагу Ивана В. Лалића, обраћа нерођеној деци. Између осталог, казује и следеће:

Тачно је, нисам вас замишљала,  
 Што значи ни желела.  
 А могло је бити другачије,  
 Да сам вас видела да ми трчите у сусрет,  
 Да се кијали, кашљали... [...]  
 А могли сте да имате моје мане, врлине, белеге.  
 И свакако неки постотак Њега – вашег оца,  
 Кога вам тако немилосрдно одузех,  
 Не питајући за мишљење ни вас ни њега [...]  
 Био ми је потребан љубавник и имала сам га.  
 Желела сам: секс, секс, и секс –  
 Тада сам то звала љубав.  
 И никакав ми заметак није био потребан –  
 Још мање муж, ваш Отац [...]  
 Лаж је, дечице, ако вам кажу друкчије.

Рађате се мање-више случајно.  
 Мање-више што тако треба  
 Зато што то сви чине,  
 И, кад се већ зачело...  
 Рађате се због Њега или Ње.  
 Ређе због обоје [...]  
 Имам ли грижу, не запиткујте ме  
 Ви малени из другог света,  
 Не могу да вам потврдно одговорим.  
 Па ипак, када помислим да негде постојите  
 И да можда, тапкате своји босим ножицама  
 Кроз високу и мокру траву,  
 Бојим се да се не прехладите.  
 Ако је тако шта могуће у Рају,  
 Где сигурно припадате.

(Лазих 2003: 91-95)

Схватање љубави код лирског субјекта није традиционално, платонско-етерично, већ се поистовећује са телесним, са сексом, који је „потреба за пражњењем жеље”, „област примарних хтења, полне пожуде и глади, које захтевају најхитније задовољење” (Епштејн 2009: 25). Епштејн подсећа да тактилноста спада у најпримитивније, најанималније облике комуникације (Епштејн 2009: 31). Науштрб општеприхваћених „виших” идеја и циљева –попут мајчинства – оно тежи „примитивном” задовољству. У складу са поетиком женског писма, субјекат, на изванредан начин, изриче похвалу тренутку и уједно одбацује метафизику. Даље, у његовом обраћању нерођеној деци уочавамо депатетизацију (и десакрализацију) феномена мајчинства. Овај субјекат сматра да се деца рађају из тривијалних, егоистичних побуда и разлога. Када лирски глас каже да пород настаје „мање-више јер тако треба”, он алудира на друштвено конструисане улоге. Онај ко се оглашава у песми изграђује иронијски однос према друштву, што се огледа и у томе што су заменице „он” и „она”, које означавају мајку и оца, написане великим почетним словом. На тај начин се подсмева значају и величини родитеља у актуелном социјалном поретку.

Социјални филозоф Ема Голдман се у својој студији „Трагедија женске еманципације” (1910) закључује да је „највећи недостатак [...] еманципације” у томе што „производи празнину у женској души, која јој не даје да пије из фонтане живота” (Голдман 2000). Лирски субјекат у песми *Мајка* долази до сличне спознаје. Наиме, у последњим стиховима он релативизује своје становиште: „Па ипак, када помислим да негде постојите / И да можда, тапкате својим босим ножицама / Кроз високу и мокру траву, / Бојим се да се не прехладите. / Ако је тако шта могуће у рају / Где сигурно припадате” (Лазих 2013: 94). Својеврстан обрт у поимању мајчинства најављује



супротна речца „ишак” на почетку првог наведеног стиха („Па ипак...”). Уз то, последњим стиховима песме примећујемо нешто експресивнију лексику. Деминутив који је употребљен („ножице”) сведочи о чежњи која је иманентна тону казивања лирског Ја. Иако се субјекат у песми *Мајка* начелно критички односи према мајчинству и депатетизује га инсистирањем на телесном задовољству као примарном, на крају песме увиђамо да његово поимање мајчинства остаје у традиционалним оквирима, стога што су у финалним стиховима имплицирани жаљење и туга услед тога што се није остварило у овој улози.

Ерих Фром истиче како је мајчинска љубав, за разлику од очинске, безусловна (Фром 2000: 67). Велики број песама „на међи” које анализирамо потврђује Фромово становиште: она је пожртвована удовица, „на преслицу и на десницу руку” одгаја девет синова (Клеут 56); при томе показује чак већу бригу за јетрвино него за своје дете (Клеут 35). У балади о браћи Морићима лик мајке обележен је патњом, јер су њени синови, „лоле и расипници” – како их назива Андрић – додијали султану, па су осуђени на смрт (Крњевић 78). Племенита Хасанагиница дарује своју децу приликом преудаје упркос томе што ју је Хасанага претходно изопштио из породичне заједнице; ова јунакиња пати најпре као мајка, а онда и као супруга. Стога увиђамо да су постуци поменутих ликова у складу са традиционално схваћеном мајчинском улогом.

У песми *Мајки неврјерница* (Клеут 39) „лепота удовица Јела” и Влашић Радуле намеравају да „смакну” њеног сина, који је препрека њиховој љубави. У томе, међутим, неће успети: младић ће „сјајним цефердаром” усмртити Радула. Народни певач осуђује овакав поступак мајке, што сугеришу одређене лексеме које нам се чине нарочито експресивним. Наиме, када Јелин син погоди мајчиног љубавника, наратор / народни певач ће прокоментарисати: „Дивно га је момче погодило”. Прилог „дивно”, као и деминутив „момче”, указују да је народни певач наклоњен „дијетету Николи”, јер о њему говори са одређеном дозом емпатије. Уз то, у последњем стиху баладе каже се да је Влашићева глава „пасја”, што недвосмислено говори о ставу казивача – односно целокупне заједнице – о овом лику. Ипак, он не осуђује толико мајчиног љубавника, колико удовицу Јелу, што показује и наслов баладе, али о чему сведочи и песма *Тужила је била удовица* (Крњевић 37), варијанта овог сужеа у којој мајка бива немилосрдно кажњена: паша је затвара у „бијелу кулу” са тринаест јаничара, који је „љубе” „за три б’јела данка”, услед чега ће била „душу пустити”. Даље, у балади *Каква журба у Ђурђевој двору* (Клеут 57) мајка се преудаје, „остаје јој двоје сирочади”. Казивач сугерише да она напушта своју децу. При крају ове песме снаха је критикује: „Што се јако ти стараш Лазарем? / Кад се ниси нејаким старала, / Ти се немој ни јако старати!”. Поред тога што се кроз уста синовљеве љубе упућује прекор немарној

мајци, и на основу одређених сегмената у нарацији можемо реконструисати став колектива према јунакињи. Балада отпочиње словенском антитезом: „Каква журба у Ђурђеву двору, / Ил’ је жалост ил’ велика радост? Није радост већ велика жалост: / Удаје се Ђурђевица млада”. Казивач експлицира да је удаја Ђурђевице младе – жалост, управо због тога што код куће остава двоје „сирочади”. Када жену приказује као негативну јунакињу, колектив тиме настоји да подсети заједницу – а најпре жене – на позитиван модел понашања. У складу са тим, предочена одступања жене од правила патријархата не бисмо могли поимати као видове њене еманципације у оквиру овог жанра.

Како смо већ назначили, лирски субјекат у поезији Радмиле Лазих, на трагу феминистичких и студија рода, пркоси родним стереотипима, о чему можемо читати и у песми *Evergreen*:

Доста ми је усамљених жена.  
Тужних. Уцвелењених. Напуштених.  
Чије душе плутају  
Као боце с поруком бачене у море. [...]  
Немам више ништа с вама.

Доста ми је мајчица скочица  
И верних љуба обореног погледа –  
Чуваркућа лањских снегова и рајских вртова.  
Доста ми је ваших споменара и хербаријума,  
Испресованих химена и испегланих бора. [...]

Доста ми је ваших аперитива и десерта [...]  
Вашег Седмог неба што сеже  
До врхова Његових ципела [...]  
Играчица бих да сам на трапезу,  
Ходачица по жици, укротитељица лавова.  
Кроз обруч ватре бих да скочим  
У свако грло или срце  
Да бих се поново родила у порођајним боловима.  
Све бих исто, а све друкчије.  
И његову бих љубљену главу  
На мом трбуху – Саломином пладњу.

(Лазих 2003: 143-144)

Лирско *Ја* се у овој песми, у виду иронично-саркастичних исказа, „обрачунава” са женом као инфериорном фигуром, која је покорна и подређена породици, тј. ономе што је наиндивидуално. У складу са тим, употребивши синтагму „верна љуба”, лирски глас наглашава свој критички однос према традиционално схваћеним социјалним улогама, какви су одсликани у остварењима народне књижевности. Субјекат који се оглашава у наведеним стиховима тврди како „нема више ништа” са традиционалном женом. Када лирско *Ја* узвикне како му је „доста” „испресованих химена”, оно протестује против лицемерја савремене жене, која, према његовим речима, није превредновала патријархални кодекс. Антрополог Лидија Радуловић објашњава како „приношење девичанства на дар у „светој тајни брака” „егоистична, будући да важну улогу заправо игра мотив да се заштити ’породични образ’. А не ’образ жене”” (Радуловић 2009: 157). Стога, ако имамо у виду да је Вукоманка, јунакиња народне баладе *Вукоман* и *Вукоманка*, већ ступила у брачну заједницу, њено настојање да негује идеал телесне чистоте може се поимати као нешто радикалнији пркос правилима друштва, јер његове законитости управо налажу да се брак конзумира, односно да љуба врши репродукцију.

У песми *Evergreen* нема истинске еманципације у односу на традиционално схватање женства, већ само протеста против њега. Обратимо пажњу на последњи строфид. Глаголски облик који је употребљен у првом стиху, потенцијал, открива да лирско *Ја* изражава – жељу да се одупре (а не да је већ то учинио) стереотипној представи жене, о којој говори у претходним деловима песме. Лирско *Ја* би да се у сваком погледу ослободи, те да се у животу препусти различитим опасностима и изазовима. Уз то, његов „нови женски идеал постаје Салома, која хоће мушкарчеву и свечеву главу на свој пупак” (Делић 2005: 38). Ова новозаветна јунакиња, Иродова кћи, симбол је заводнице и, самим тим, деструктивне аниме.

У песми *Несрећна мајка* (Карановић 54) реч је о мајци која има девет кћерки; она моли Бога да десето чедо буде мушко, стога што ју је стари Јудиздар претећи упозорио да ће, ако роди још једно женско дете, она морати да га баца у реку, што се на крају песме и обистинјује. На самом завршетку сутерише се како ће мајка услед тога извршити самоубиство. У овој балади јунакиња нема могућност (те и не покушава) да се отргне крутом и, у предоченом случају, нехуманом патријархалном поретку. Ова балада преувеличава уврежено становиште (динарског човека) по ком је мушко дете вредније од женског, због тога што је мушкарац тај који чува и преноси ген. Да је јунакиња баладе у том смислу инфериорна у односу на мушкарце посведочују и неки од модуса њене номинације у баладама: она се неретко назива по своме мужу: Синанбеговица (Крњевић 1), Хасанагиница, (Клеут 50), Вукоманка (Клеут 31); њено властито име се по правилу не наводи, већ се заједничком именицом истиче њена улога, док се, у истим примерима, имена мушкараца – истичу: нпр. *Дамљан и љуба њејова* (Клеут 53), *Јован-беју ушекла девојка* (Клеут 48).

У песми *Браћа и сесџира*, која говори о деветорици браће и њиховој сестри, девојку просе „млоги просиоци”. Браћа ће одлучити за кога ће се удати. У првом делу баладе, у ком је реч о сестриној удаји, она дословно нема право гласа; не чујемо ни једну реч коју изговара. Уместо ње говоре браћа за кога треба да се уда (Клеут 20). У том смислу, приметно је да је девојчино мишљење о удаји потпуно скрајнуто. Уз то, примећујемо да је у баладама фигура оца веома често одсутна, услед чега мајка постаје доминантна фигура: од њених афинититета и опредељења зависи будућност деце, а најпре удаја кћерки.

Одређен круг ових песама „на међи” показује да кћер није увек послушна и покорна. У балади *Мара и хајдук Јован* (Клеут 49) мајка удаје кћи „на далеко”, услед чега Мара „мајку љуто кунџаше” (Клеут 49). Девојка се, дакле, није могла практично успротивити мајчиној одлуци, те се само вербално противи, тако што је куне, премда је овој девојци – за разлику од јунакиње баладе *Браћа и сесџира* – дозвољено да искаже свој становиште по питању удаје, да у извесном смислу протестује због за њу неповољне одлуке. У балади *Женидба Злајтарића Павла* (Клеут 29) девојку просе три просца, а мајка

је подстиче да изабере младожењу (Клеут 29); самостално бирање женика, видимо, омогућено је тек на мајчино одобрење. Ретке су варијанте сижеа у којима отац одлучује за кога ће се кћер удати. У песми *У нашеја деја Хасим-деја* (Крњевић 61), он је даје за старца, због чега ће, на дан свадбе кћер себи одузети живот. Дакле, ако чланови девојчине породице не одобравају њен избор женика или ако је удају за недрагог, она може нешто предузети (превара, бекство, покушај самоубиства и сл.), може се и покорити родитељској вољи. Ипак, неретко се њен покушај деловања у овим ситуацијама на крају осујети: тако што њу и драгог, примерице, најпре девојчин брат сустигне, а онда и погуби изабраника (нпр. ЕР: 161). И на овај начин, дакле, народни певач подсећа заједницу који је позитиван, пожељан и очекиван модел понашања, а који ће бити санкционисан.

У баладама су, како смо већ рекли, заступљени наративни сегменти, монолози и дијалози. Могућност жене пак да говори – варира: некада нема право „гласа”, а некада је подстакнута да доноси одлуке које се тичу ње саме и, самим тим, да говори. При томе јунакиња своја осећања исказује посредно, што је у складу са поетиком народне лирике. Лирско *Ја* у поезији Радмиле Лазић прешлавује песме: оно непосредно исказује своје мисли и осећања. У томе се, између осталог, огледа његова еманципованост. Чини се да је у одређеном тренутку, који се налази негде између, с једне стране, времена у којим настају народне баладе и, с друге, тренутка у ком се оглашава Лазићкин лирски субјекат, жени омогућено да гласно исказује своје мисли и осећања.

У песми *Како је Новаку ушкела вила њејова љубовца*, из Богишићевог зборника, љуба се опири, условно речено, стереотипним полним улогама. Новак „чини” три весела, чему се једино вила не весели, што она објашњава на следећи начин: „Кад ме Новак ухитио, б’јелу вилу, на Дунају, / Он је мени уграбио брза крила и оглаваља; / Л’јеп би танац извела прид дворима његовијем, / И у танцу скупиле дванес’ млад’јех дјевојчица, / Све би биле, млађахне, једне слике и прилике” (Богишић 39). У наставку песме читамо: „Бјеше ти га Новака научила худа срећа, / Љуби својој повратио крила и оглаваља. / Она му је извела л’јепи танац прид дворовим, / И у њему бијаху дване’ младијех дјевојчица, / Све су младе дјевојке једне слике и прилике, / Пак се с крилим завела у висину ведра неба” (Богишић 39). Вила напушта Новака и њиховог сина. Новак је моли да се врати, на шта она одговара: „Не бих ти се повратила за моје за црне очи! / Ја ти веће не хајем за моје л’јепе перивоје? / А Грујицу, сина мога, често ћу походити: / Кад га будем походит’, ти ме нећеш ни видјети!” Поред митолошке симболике крила и оглаваља, која је Новак узео вили, могу се посматрати и као симбол слободе. Кад јој буду враћена, она на превару бежи од њега. Народни певач у овој балади „стаје” уз Новака, што можемо наслутити на основу наведеног стиха „Бјеше ти га Новака научила худа срећа”, у ком је имплицитна блага осуда

вилиног геста. Жена (вила) приказује се као притворна, као неко ко је склон превари и, у складу са тим, не држи много до породичних вредности, већ помало егоистично жели да живи потпуно слободно. Ипак, ваља се сетити да је једна од основних одлика вила као митолошких бића управо ђудљивост. У том смислу, ова балада није парадигматска, јер није реч о ђудском бићу, иако се Новакова ђубовца приказује у породичном окружењу. Уз то, мотив виле ђубовце има тотемистичко порекло, те је од велике старине (Милошевић Ђорђевић 1971: 51), услед чега није лако разлучити који слој сижеа је најстарији, односно митски, а који уистину одсликава социјалне односе историјског тренутка у ком је песма настала. „Васпитни” слој баладе о Новаку и вили евентуално би се могао огледати у томе што се текстом сугерише како је само митском бићу дозвољено да прекрши друштвена правила и да напусти породицу – стога што тако вила из песме само делимично припада том друштву. „Правом” ђудском бићу то није дозвољено, о чему сведоче сижеи о мајци која напушта децу и преудаје се, што колектив, видели смо, критикује, осуђује и, на известан начин, кажњава.

Анализа жене у народним баладама и поезији Радмиле Лазих показала је да ове две фигуре нису онолико различите колико смо мислили пре почетка истраживања. Жена у оквиру жанра народне књижевности најпре је разапета између, с једне стране, правила патријархалног друштва и, с друге, оног личног, унутарњег. Она се на различите начине приказује као биће које не учествује у одлукама које се тичу ње; неретко се и своди на функцију репродукције. Доминантна је и ауторитативна у оним ситуацијама у којим је муж одсутан. Она је биће чије опхођење остаје у оквирима традиционалног погледа на свет. Иако се план мајке и кћерке да се девојка претвара да је мртва – како се не би удала за недрагог – успешно окончава, овај облик делања ни на који начин, заправо, не пркоси устаљеном поретку, већ се њиме само на лукав начин заобилази дејство правила патријархалног друштва. Такође, када мајка подстакне девојку да изабере просца, кћер се не може посматрати као (потпуно) еманциповано биће, иако у овом гесту има наговештаја осамостаљивања девојке у том смислу. Поетика баладе показује да жена, уколико жели да следи своју жељу, а не да удовољи друштву, може то урадити готово само тако што ће извршити самоубиство, те тако остати доследна својим принципима. Тако облици пркоса патријархату које можемо уочити у овим песмама имају за циљ да упозоре околину – а најпре жену – да ће заједница санкционисати такве поступке. Стога народна балада не афирмише жену чије понашање није усклађено са законитостима маскулиног културног миљеа. Са друге стране, лирско *Ја* у песмама Радмиле Лазих у процесу је еманципације, која код њега није довршена. Субјекат који се оглашава у поезији савремене ауторке неодлучан је између традиционалног и модерног (само)разумевања. Он је номинално супротстављен патријархату и „нема ништа” са њим.

Највећи број њених стихова то одлучно и гласно узвикује. Ипак, када песме читамо пажљивије, у дубљим слојевима текста крије се чежња за самоафирмацијом управо у оквиру устаљеног друштвеног поретка.

#### ИЗВОРИ

- Богишић: В. Богишић, *Народне њесме из сѣларијих, највише ѡриморских зайиса*, Београд: Државна штампарија, 1878.
- Вук П: В. С. Караџић, *Српске народне њесме*, књига друга, Београд: Просвета, 1988.  
 ЕР: <http://www.erl.monumentaserbica.com/>, приступљено 01. 9. 2019.
- Карановић: З. Карановић (прир.), *Анѡлооѡија српске лирско-ејске усмене поезије*, Нови Сад: Светови, 1998.
- Клеут: М. Клеут (прир.), *Лирско-ејске народне њесме*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 2013.
- Крњевић: Н. Крњевић (прир.), *Усмене балде Босне и Херцеговине*, Сарајево: „Свјетлост”, 1973.
- Лазић 2003: Р. Лазић, *Срце међ зубима: изабране и нове њесме*, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, Народна библиотека Србије, Српска књижевна задруга.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Богатирјев, Јакобсон 1971: П. Богатирјев, Р. Јакобсон, Фолклор као нарочит облик стваралаштва, у: *Усмена књижевност. Избор сѡудија и оѡледа*, Маја Бошковић Студи (прир.), Загреб: Школска књига. Стр. 17-31.
- Брајовић 2005: Т. Брајовић, Женско писмо Радмиле Лазић, у: Ђосић Вукић, Ана (прир.), *Поезија Радмиле Лазић*, зборник радова, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, стр. 41–51.
- Голдман 2000: Е. Голдман, Трагедија женске еманципације, [http://www.womenngo.org.rs/feministicka/tekstovi/Ema\\_Goldman.pdf](http://www.womenngo.org.rs/feministicka/tekstovi/Ema_Goldman.pdf), приступљено 10. 9. 2019.
- Делић 2005: Ј. Делић, Јаук женске ранице, у: Ђосић Вукић, Ана (прир.), *Поезија Радмиле Лазић*, зборник радова, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, стр. 31–39.
- Елијаде 2004: М. Elijade, *Sveto i profano: priroda religije*, Beograd: Alnari, Labernakl.
- Епштејн 2009: М. Епштејн, *Филозофија ѡела*, Београд: Георетика.
- Карановић 2010: З. Карановић, Родоскрвни грех између брата и сестре у српским и јужнословенским баладама, у: Карановић, Зоја, *Небеска невестѡа*, Београд: Чигоја штампа, стр. 33–47.
- Клеут 2013: М. Клеут, Лирско-ејске народне песме: на међи догађаја и осећања, у: Клеут, Марија (прир.), *Лирско-ејске народне њесме*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, стр. 11–19.
- Крњевић 1973а: Н. Крњевић, Balada u našoј nauci o književnosti i njen širi književno-istorijski kontekst, u: Н. Крњевић (прир.), *Усмене балде Босне и Херцеговине*, Сарајево: „Свјетлост”, стр. 21–66.
- Крњевић 1973б: Н. Крњевић, Могућност подеље балде: балде са унутрашњим и спољашњим сукобом, u: Крњевић, Натидѡа (прир.), *Усмене балде Босне и Херцеговине*, Сарајево: „Свјетлост”, стр. 67-97.
- Крњевић 2013г: Х. Крњевић, Одлике и уметност балада, у: Клеут, Марија (прир.), *Лирско-ејске народне њесме*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, стр. 237–239.

Магарешевић 2005: М. Магарешевић, „Десанкина награда” Радмили Лазић, у: Ћосић Вукић, Ана (прир.), *Поезија Радмиле Лазић*, зборник радова, Београд: Задужбина Десанке Максимовић, стр. 13–30.

Милошевић Ђорђевић 1971: Н. Милошевић Ђорђевић, *Заједничка темејско-сужејна основа српскохрватских неисторијских епских њесама и њрозне ѡтрадиције*, Београд: Филолошки факултет.

Ортнер 1983: Š. Ortner, *Žena spram muškarca kao priroda spram kulture?* у: Рапић, Žarana, Sklevicky, Lydia (прир.), *Antropologija žene*, Београд: Prosveta, стр. 152–183.

Петровић 2009: С. Петровић, Има ли женске иницијације у баладама? у: Детељић, Ми-рјана (ур.), *Моћ књижевности*, Београд: Балканолошки институт, стр. 97–116.

Радуловић 2009: L. Radulović, *Pol/rod i religija: konstrukcija roda u narodnoj religiji Srba*, Београд: Filozofski fakultet.

Требјашанин 2011: Ž. Trebješanin, *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*, Београд: Zavod za udžbenike.

Фром 2000: E. Fromm, *Umijeće ljubavi*, Zagreb: V.B.Z.

Magda G. MILIKIĆ

SOME ASPECTS OF UNDERSTANDING WOMEN IN  
RADMILA LAZIĆ'S FOLK BALADS AND POETRY

SUMMARY

Woman in folk ballads has numerous roles and functions, so her character in this songs in divergent and complex. She is often forced to choose between her own feelings and obeying rules of patriarchal society. Woman in this folk genre in general has traditional beliefs, unlike the lyric subject in Radmila Lazić's poetry, which tends to become modern – to emancipate itself. In accordance to this, the lyric subject in poetry of the contemporary poet tries to reevaluate patriarchal code. In the paper we analysed these „two” women, the one from folk ballads and the one from Radmila Lazić's songs. We showed that they are not as different as we thought at first.

*Key words:* folk ballads, Radmila Lazić, poetry, woman, traditional/modern