

Мирјана Закић

КОМПЛЕМЕНТАРНОСТ ПОЕТСКОГ И МУЗИЧКОГ СИСТЕМА У ОБРЕДНИМ ОПХОДИМА ДОМОВА*

Апстракт: Текст даје увид у начине организовања и функционисања поетског и музичког система у обредима – опходима (коледарском, лазаричком и краљичком) на територији југоисточне Србије. Специфичност и комплементарност ових система тумачи се на синтагматском и парадигматском нивоу, а путем: семиотичких знаковних одређења, информативне вредности из домена теорије информација, опажајних принципа у „гешталт“ теорији и резултата когнитивне психологије.

Кључне речи: денотатум, специфични и универзални десигнатум, семантичка информација, нумеричка информација, музички „гешталти“.

Формирање годишњег, календарско-обредног круга – као јединственог, универзалног модела и „мере“ времена¹ – проистекло је из представе о смењивању природних циклуса у години, цикличном развоју природе и њеном вечном обнављању. Разврставање временског континуума на одређене сегменте, базирано на подражавању образаца постојећих у природи, потврђивано је путем обредних активности, чиме је природни модел времена постајао и друштвено-културни модел.²

Симболичка функција обреда – традицијом утврђеног обрасца симболичког понашања од којег се очекује магијски учинак³ – подразумева његово измештање из свакодневног, друштвено нормираног тока, те другачије („другостепено“) значење постојећих субјекта-

* Овај рад је резултат пројекта *Музички и играчки аспекти*, бр. 147031, финансираног од стране Министарство за науку и технолошки развој Владе Републике Србије.

¹ О тумачењу годишњег круга као „мере“ времена за све нивое традиционалне културе видети: Виктор А. Лапин, „О масштабима циклическог времени в традиционной культуре“ [у:] *Первый Всероссийский конгресс фольклористов*, том I, Государственный республиканский центр русского фольклора, Москва 2005, 317–322.

² О природно културном и друштвено културном моделу времена видети: Dušan Bandić, *Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko*, Biblioteka XX vek, Beograd 1997, 117–119.

О односу између годишњег календарског времена (ритма окружујуће природе) и биолошког времена (ритма човекове природе) видети: Мирјана Закић, *Календарски циклус – колективна биографија народа* (рад у рукопису, презентован на међународном скупу „(Auto)Biography as a Musicological Discourse“, одржаном у Београду, у априлу 2008. године).

³ Шире о томе видети: Dušan Bandić, *нав. дело*, 122.

та, објеката или радњи у односу на њихово значење у свакодневном животу.⁴ Такво „привремено и циклички поновљиво прекорачење“ редовних социјалних активности праћено је „иницијацијском информацијом – информацијом која се понавља, представља подсећање за једне, и увођење у свакодневно скриване тајне статуса групе за друге“.⁵ У контексту деловања памћења свих учесника и слика које ово памћење прихвата, обред се јавља „као безвременско стање, извучено из реалног простора и реалног редоследа догађаја, стање у коме његови актери и учесници такође постоје изван и изнад времена...“⁶

Од стране савремених антрополога, етнолога и семиотичара, обред се тумачи као комплексна, контекстуално специфична, кодирана форма, чији ток је јасно уређен и установљен традицијом.⁷ Сложени преплет симултаних и сукцесивних чинова, који омогућава размену информација међу учесницима у обредној комуникацији, истиче основно својство обреда – као културног текста кога чине елементи који припадају различитим системима (кодовима): темпоралном, локативном, персоналном, акционалном, предметном, вербалном, музичком, ликовном.⁸ Снажна међузависност садржаних елемената, који су обједињени идејом дате обредне процесуалности, доприноси доживљају „јединствене целине у интеракцији“.⁹

Константна симултаност, те органска повезаност музичког и поетског текста у обреду, чине да ове компоненте не постоје као самосталне, независне категорије у свести српских народних извођача. Најбоља потврда тога је потпуна немогућност интерпретирања искључиво музичке, односно безуспешна, непотпуна или тешко остварива интерпретација само поетске компоненте. Поимање вокалне творевине као јединствене мелопоетске целине не значи, наравно, и одрицање аутономије музичком и поетском систему као различитим медијима, који располажу сопственим изражајним средствима у обликовању просторно-временских структура.

Однос поетског и музичког у овом раду реферира на специфичан жанровски корпус песама, које су извођене у оквиру обредних

⁴ Никита Иљич Толстој, *Језик словенске културе*, прев. Људмила Јоксимовић, Просвета, Ниш 1995, 141.

⁵ Мјећислав Порењски, *Ikonosfera*, прев. Петар Вујић, Просвета, Београд 1978, 112, 113.

⁶ *Исто*, 113.

⁷ Видети, на пример: А. К. Байбурин, Г. А. Левинтон, Код (ы) и обряд(ы), *Кодови словенских култура (свадба)*, Београд 1998, бр. 3, 239–241.

⁸ Никита Иљич Толстој, *нав. дело*, 141.

⁹ Шире о томе видети: Edmund Lič, *Kultura i komunikacija*, прев. Boris Hlebec, Prosveta, Београд 1983, 5–15.

опхода домова и намењиване одређеним лицима, објектима, појавама.¹⁰ Реч је о песмама које прате календарско време од зимског до летњег солстиција, тј. од рађања до кулминације сунчеве моћи. То су: коледарске песме (у мушким опходима током Бадње, Божићне и Богојављенске недеље), лазаричке песме (у дводневним или тродневним поворкама младих девојака у периоду Цветне недеље) и краљичке песме (у поворкама девојака пред удајом које су, зависно од области, практиковане: на Ђурђевдан, током дана сеоских преслава и заветина, на Тројице). Ареал разматраних примера, у склопу наведених српских опхода,¹¹ обухвата територију југоисточне Србије – познату по најбољој и најдужој чуваности ових обредних категорија.

Идентичност или изразита сличност појединачних обреда на широком простору говори, најпре, о њиховој условљености одговарајућом ситуацијом, односно идејом из које производе. У основи свих обреда из годишњег календара налази се идеја плодности. Истовремено, диференцирање обреда подразумева и конкретизацију опште идеје, којој постојеће научне анализе, у извесним случајевима, дају различита тумачења. Управо преплет бројних компонената, прожимање историјски разноликих слојева, дисконтинуитет или редуковање обредног тока (нарочито од средине XX века), отежавају прецизно и недвосмислено појмовно одређење појединачних обреда. Проблем се актуелизује већ самим присуством различитих култова, а издвајање базичног међу њима може да постане место сусрета супротстављених научних тумачења. Проблематика се, надаље, усложњава поступком непотпуне реконструкције обреда, који почива на нецеловитој етноекспликацији у локалним дескрипцијама, затим процесом културне интерференције различитих области и обредних система, или, пак, појавом међужанровског прожимања у оквиру календарског циклуса. Научне интерпретације се генерално свODE на следеће: формирању коледарског обреда допринело је више култова, почев од обожавања сунца и ватре, преко хтонских и тотемистичких, све до култова персонифицираних божанстава; лазарички је прожет елементима иницијације, профилаксе од змија, хтонске и лунарне митологије; у краљичком је, поред иницијацијске

¹⁰ Овим, дакле, нису обухваћене песме у додолским опходима, које, и кад су извођене испред појединачних домова, нису намењиване члановима домаћинства.

¹¹ У раду нису разматране ромске интерпретације лазаричких песама, бележене углавном од почетка XX века, нарочито у северозападним и североисточним крајевима Србије, будући да оне представљају разграђену верзију некада слојевог обредног система. Нису узете у обзир ни дечије коледарске песме, као знатно поједностављени начини изражавања, функционално преиначени у форму забаве.

компоненте и култа владоаца, снажно изражен елемент брачне иницијативе.¹²

У коледарским поетским текстовима чести су мотиви мушког детета или младог коњаника, који симболички представљају божанство Сунца и његове атрибуте.¹³ Овакви или слични мотиви допринели су и тумачењу коледарског обреда као календарског празника мушке иницијације, од стране појединих савремених македонских истраживача.¹⁴ Даље, доминација сточарског култа у поетској компоненти (као последица најбоље очуваности управо ових текстова) наводила је и на становиште о хтонском карактеру богиње којој је овај обред посвећен.¹⁵ Љубавни мотиви са антиципирањем брачних елемената, којима обилују лазарички и краљички текстови намењени младим особама, директније упућују, по мишљењу неких научника, на појам женске иницијације (у случају лазарица ради се о увођењу младих девојака у круг зрелијих девојака, а у случају краљица реч је о проглашавању спремности девојака за брак).

Поетски текстови песама ових обредних опхода показују значајне подударности: маркирају тренутке доласка и одласка из домаћинства (нпр. честа најава лазаричке групе при уласку и при изласку из дворишта гласи: „Ој, лазаре, лазаре/добро јутро у дворе“; „Ој, лазаре, лазаре/остан’ збогом из двори“); директним обраћањем намењују добре жеље дому, члановима домаћинства (нпр.: „Овај кућа богата...“; „Домаћине Стојадине...“; „Седи момче крстато...“; „Два се млади оглеђују...“; „Ој, девојче, карабојче...“; „Дете гризе јабуче...“; „Заблаја ми бела белка...“). Веровање у непосредну везу између имена и означених бића и ствари, као основно претпостављено својство магијско-митске свести, имплицира да име није само израз суштине, већ и средство деловања на референтни објект.¹⁶ У конкретним

¹² Шире о томе видети, на пример: Шпиро Кулишић – Петар Ж. Петровић – Никола Пантелић, *Српски митолошки речник*, Нолит, Београд 1970; Slobodan Zečević, *Elementi naše mitologije u narodnim obredima uz igru*, Muzej grada Zenice, Zenica 1973; Миле Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, Вук Караџић, Београд 1990.

¹³ Шире о томе видети: Slobodan Zečević, *нав. дело*, 52–59; Н. Чаусидис, „Анализа на симболичката и митолошката основа на „коледовиот циклус“ песни од „Веда Словена-II на Верковиќ“, *Македонски фолклор*, Скопје, 1999, год. XXVII, бр. 53, 55–69.

¹⁴ Иако нису експлицитно доведени у везу, из излагања је јасно да ауторкином разматрању иницијацијске симболике и утврђивању специфичних односа на ширем означитељском нивоу претходи и анализа поетских текстова. Лидија Стојановиќ Лафазановска, *Ното initiatus (феноменот на иницијацијата во македонската народна книжевност)*, Скопје, 2001, 101–133.

¹⁵ Slobodan Zečević, *нав. дело*, 59–61.

¹⁶ Бојан Јовановић, *Магија српских обреда*, Светови, Нови Сад 1995, 30, 31.

случајевима, именовањем се имитативним путем изазива благотворни утицај на општи напредак породице, родност поља, приплод стоке и сл., те мотивише плодносно дејство природних сила.

Опход сваког домаћинства представља репетицију утврђених правила са, по свему судећи, променљивим следом поетских текстова изведених испред сваког дома. По најбројнијим сведочењима, почетни текстови намењивани су кући и домаћину, док је потоњи редослед диктиран од стране домаћице.¹⁷ То значи да поетску структуру обредне процесуалности чини спој утврђених почетних и завршних текстова (поздрава на доласку и одласку) и међусобно разноликих, строго наменских текстова чији редослед и квантитет је условљен захтевима укућана. Другим речима, поетска синтагматика ових обреда дефинисана је односом између јасно обележаног почетка и краја (процесуалног оквира) и, у поменутом смислу, слободније конципираног средишњег, централног дела. У вези с тим, сваки поетски текст путем директног обраћања (именовања) денотира, у ужем смислу, одређени објект; сви садржани текстови денотирају идеју обреда, тј. означен појам се изражава помоћу више означитеља. Из тога произлази да интертекстуалност на синтагматском нивоу – посматрана као значењски однос текстова вербалног (поетског) система – чини делотворним сваки обредни догађај.¹⁸

Компаративни приступ поетским текстовима истог жанра из различитих области указује, најпре, на суштину функционалне димензије која производи не само њихову међусобно садржајну подударност, већ и, сходно дијалекатским особеностима, аналогну синтаксичку организованост. У исто време, компарација ових текстова потврђује висок степен варијантности, која представља природан начин егзистирања и важно обележје усмене народне књижевности.

Од посебног значаја је велика аналогија међу поетским текстовима различитих жанрова (коледарском, лазаричком и краљичком), како у једној области, тако и на широј територији југоисточне Србије. Таква подударност, разуме се, присутна је у поетским текстовима чија је намена истоветна (о чему сведоче примери бр. 1, 2, 3 – упућени орачу).

¹⁷ То је очигледније на нивоу текстова лазаричког жанра, који су се показали знатно виталнијим у поређењу са краљичким и коледарским текстовима.

¹⁸ Аналогно „говорном догађају“ у лингвистичкој теорији, под „обредним догађајем“ може се подразумевати укупност комуникационих активности и односа међу основним компонентама у датом процесу споразумевања. Сагласно истом принципу, „обредни акт (чин)“ означава сваку јединицу догађаја (или једну „акцију“ у оквиру целокупне интеракције). О „говорном догађају“ и „говорном акту“ видети: Milorad Radovanović, *Sociolingvistika*, BIGZ, Beograd 1979, 51–59.

(Готово) идентични поетски текстови лазаричког и краљичког обреда регистровани у истом крају (Лужница, Добрич, Заплање, Лесковачка Морава) најдиректније указују на прожимање ових жанрова, што је често истицано у етномузиколошким радовима. Такве случајеве могуће је тумачити и као последицу доминације једног обредног система и трансформације другог, односно као продукт хомогенизације у новијем времену. С друге стране, њихове аналогije на широј територији упућују на међужанровску кохерентност као на траг прадавне заједничке основе саобразне јединственој идеји календарског циклуса. У том контексту, значајне су и опаске Миодрага Васиљевића, потом и Ненада Љубинковића, о коледама као некадашњем општем називу за главне обредне опходе посвећене плодности којима су обележавани главни положаји Сунца у години: за разлику од очуваних зимских коледа, према овом тумачењу, пролећна и летња колада су у српском народу временом претворена у лазаричке, односно краљичке и додолске опходе.¹⁹

У поређењу, дакле, са поетским синтагматским планом оствареним низањем разноврсних текстова, целокупан поетски систем поменутих обреда (коледарског, лазаричког и краљичког) посматран на парадигматском нивоу – кроз однос текстова одговарајуће намене или, прецизније, кроз одабир јединица из расположивог система – може се окарактерисати као моделујући са увећаном редуваном. То потврђује да је сама еластичност природнојезичког израза, која представља чисто језичку ентропију, подвргнута ванјезичкој, семантичкој, информацији – као начину универзалног, нормираног, симболички описиваног објекта.²⁰ У том смислу, може се говорити о постојању две опонентне тенденције: тенденције ка различитости у поетској синтагматици која подразумева високу квантитативну

¹⁹ Према: Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије лесковачког краја*, Научно дело, Београд 1960, XV (предговор), 9, 10; Ненад Љубинковић, *Аграрна година и народни календар, Даница, Српски народни илустровани календар за 1997. годину*, Београд, 1996, 252, 253. Видети и: Л. К. Вахнина, „Славјано-наславјанские параллели религиозных мотивов новогодней обрядовой поэзии“, *Македонски фолклор*, Скопје, 1991, год. XXIV, бр. 47, 256.

На основу белешке Вука Караџића да су „коледа“ (*читава колада*) означавала и мноштво људи, може се претпоставити се овај назив користио за организована окупљања, те и генерално за обредне опходе. Вук Стеф. Караџић, *Српски рјечник*, Нолит, Београд, 1972, (Беч, 1852), под *коледа*.

²⁰ Разграничавање двеју врста информације – семантичке (неестетске) и нумеричке (естетске) – и њихова зависност од два вида ентропије – оне која проистиче из могућности да се пренесе ванјезичка информација и оне која долази из еластичности самог исказа – чине основу савремених истраживања природног језика. О томе видети: Новица Петковић, *Елементи књижевне семиотике*, Народна књига – Алфа, Београд 1995, 32–35.

информативност и тенденције ка униформности на парадигматском нивоу поетског система наведених обреда где редукцију такве информације прати пораст редуванце.²¹ Изражено редувантно својство јесте показатељ високо означавајуће, социјализоване и кодиране обредне процесуалности.²²

Констатацији да се свако означено изражава путем више означитеља (поетских текстова) придружује се, дакле, и запажање да сваки означитељ може да упућује на више означених. Вишесмисленост полисемичког је ипак каналисана контекстом: с једне стране, пратећим, односно симултаним музичким текстом, а, с друге, целокупном контекстуалном ситуацијом. На тај начин знак добија значење у функцији коју производи систем као културни контекст.

Ширина употребе једне синтаксичке јединице, веће стиховне конструкције или комплетног поетског текста потврђује симболичко својство вербалног система и специфичност самог симбола који је „садржајнији уколико му је многозначност већа“.²³ Таква изразитост чистог симбола нестаје на оним поетским местима која јасно упућују на елементе конкретног обредног догађаја, те успостављају однос индексичким знаковним одређењем.²⁴ Функцију индекса, односно индексичке референце (репрезентације конкретне ситуације)²⁵ имају: рефрени (*коледо; лазаре; доз; ладо; љељо*); жанровски спецификовани оквирни стихови (нпр. „Ој, лазаре, лазаре“; „Разви коло, коловођо“, односно „Уви коло, коловођо“...); лексеме којима се именују сами учесници (нпр. „...Добри смо ти гости дошли/добри гости – *коледари*...“; „...Бре дизај се и лаленце/отуд иду *лазарице*...“; „Играј *краље, барјактаре*...“). Ове индексичке референце јесу означитељи жанра, као и самих напева (у народној пракси је често име-

²¹ На важност ових међусобно супротстављених тенденција у свим текстовима културе посебно су указивали совјетски научници (М. Бахтин, Ј. Лотман и други семиотичари у оквиру Летње школе у Тартуу). Према: David K. Danow, „Bakhtin and Lotman Novel and culture“, *Semiotics of Culture*, ARATOR INC, Helsinki 1988, 242, 243; Masao Yamaguchi, „Center“ and „periphery“ in Japanese culture – in light of Tartu semiotics“, *Semiotics of Culture*, ARATOR INC, Helsinki 1988, 204, 205.

²² О редуванци у комуникационом процесу, генерално, видети: Pjer Giro, *Semiologija*, прев. Мира Вуковић, Prosveta, Beograd 1983, 17.

²³ Бранислава Милијић, *Семиотичка естетика*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1993, 90.

²⁴ О семиотичким знаковним функцијама у обреду видети: Мирјана Вукичевић-Закић, „Знаковне функције одређења жанра песама зимског обредног полугођа“, *Музика кроз мисао*, ФМУ, Београд, 2002, 133–139.

²⁵ Индексичке референце, по Ч. С. Персу (Ch. S. Peirce), именованем скрећу пајњу на референтни објект. Према: José L. Martinez, *Semiosis in Hindustani Music*, Helsinki, 1997, 138, 139.

новање обредног *гласа* према рефрену или оквирном стиху). Функционална различитост основног (чистог) стиха и рефренске или окружујуће формуле садржана је у следећем: основни стихови јесу означитељи обреда плодности уопште, и генерално гледано (изузев у случају експлицитног помињања учесника) не поседују својство показатеља одређеног обреда; супротно томе, рефрени и специфицирани оквирни стихови имају улогу идентификатора конкретног обреда плодности. Поред ове дистинкције, интригантним се чини и релација на нивоу денотирања самих објеката: основни стихови намењени су лицима, предметима или појавама из свакодневног живота, тј. овоостраним ентитетима; за разлику од њих, рефренским лексемама (па и поетским оквирима) успоставља се веза са фиктивним, претпостављеним, оноостраним појмовним светом.

У, не тако ретким, случајевима изостанка жанровских одредница индексичког својства, поетски текстови, дакле, имају својство универзалнијег обредног означитеља, који као својеврсни поетски модели остварују функцију обраћања конкретним објектима (принцип недвосмисленог „читања“ намене – општеважећи за текстове коледарских, лазаричких и краљичких опхода). То је свакако очигледније у примерима са једнаком метричком организацијом у оквиру симетрично осмерачких коледарских, седмерачких и осмерачких лазаричких и краљичких²⁶ и, знатно ређе, десетерачких лазаричких песама.

Реферирањем на конкретни објект (путем одговарајућих лексема – *кућа, домаћин, девојче...*), поетски текстови денотирају чланове опште идеје плодности. Међутим, особеност семиотичког не заснива се само на могућности да се име доведе у везу са појединачним објектом, већ на постојању принципа или правила којима се околина „преводи“ у појмовне јединице. Успостављање тих правила исходи из потребе за образовањем структурних релација у реалности. Управо рашчлањивање и сегментирање стварности, које доминантно карактерише језичку комуникацију, доприноси да се вербални (поетски) систем посматра као најпотпунији семиотички еквивалент (модел) реалности.²⁷ Неопходност сегментирања реалности у обредној процесуалности припада, дакле, оквиру вербалног система, што

²⁶ Краљичке песме из југоисточне Србије разликују се од шестерачких краљичких примера из североисточних и северних крајева Србије. Шире о томе видети: Мирјана Закић, *Обредне песме зимског полугођа – системи звучних знакова у традицији југоисточне Србије* (Необјављена докторска дисертација одбрањена 2007. на Катедри за етномузикологију ФМУ у Београду; ментор: проф. др Драгослав Девих).

²⁷ Шире о томе видети у: Ivan D. Ivić, *Čovek kao animal symbolicum*, Nolit, Beograd 1987, 272–284.

је у директној вези са комуникативним потенцијалом језика, те његовим базичним принципом симболичког представљања ванјезичких појава.²⁸

Будући да поменута сегментација има значење само уколико се делови потчињавају правилима структуре, поетски искази нису индивидуално, приватно обележени, већ носе својство друштвеног, стандардизованог искуства. Поетски текстови сваког обреда, а нарочито они који денотирају исте објекте у склопу различитих обредних догађаја, сведоче о колективном систему репрезентовања са детерминишућом и препознатљивом „семантичком сфером“,²⁹ чија се лексичка структурираност темељи на референцијалном сродству. Другим речима, конвенција представљања изграђена је на основу интенционално створених представа о објекту које су резултат одабира и репродуковања неких услова перцепције објекта, те конструисања такве перцептивне структуре која омогућава њихово међусобно препознавање.³⁰ Тумачећи, тиме, основни поетски текст као иконички симбол, функцију иконичког сагледавамо на нивоу моделовања објекта (путем презентовања неких његових особина).³¹ Степен присутности објекта у метаобјекту (тј. у тексту као знаку) пропорционалан је степену семиотичке информације конкретног текста. Сходно томе, „у односу на означени објект семиотичка информација дата помоћу икона већа је од оне дате помоћу индекса, а ова опет већа од оне која је дата помоћу симбола“.³²

Квалитативна знаковна својства, синтагматске комбинације и уређеност стиховног низа упућују на постојање генералних правила синтаксичке формације, која дефинишу дати обредно-поетски систем и која су материјализована у сваком појединачном поетском

²⁸ Из тог разлога сматра се да семиотичка комуникација у онтогенези није пуки преображај афективне комуникације (која је базирана на физиолошким аутоматизмима и у спреси са унутрашњим субјективним стањима), већ је њен најнепосреднији извор практично-ситуациона комуникација (која обезбеђује размену когнитивних значења у току заједничке практичне делатности). Видети: *Исто*, 173–178.

²⁹ Под овим термином у лингвистици се подразумева скуп речи који се односе на исти појам, искуство или подручје активности. Видети: Gaetano Berruto, *Semantika*, прев. Iva Grgić, Izdanja Antibarbarus, Zagreb 1994, 101, 102.

³⁰ На такве перцептивне релације које су у вези са иконичким знаком нарочито је указивао Умберто Еко. Видети: Umberto Eco, *Kultura, informacija, komunikacija*, прев. Mirjana Drndarski, Nolit, Beograd 1973, 122–132.

³¹ На специфичну моделативну моћ природнојезичког и књижевног текста посебно упућује савремена лингвистичка семиотика. Видети: Новица Петковић, *нав. дело*, 53–74. Детаљније о иконичком симболу видети: Ivan D. Ivić, *нав. дело*, 25–28.

³² Бранислава Милијић, *нав. дело*, 187.

тексту. Јасно је да потпуно значење основни стихови добијају у односу према карактеристичним, непроменљивим лексемама – рефренима и жанровски специфизираним оквирима, односно формулама детерминишућег знаковног својства, чија индексичност је узрокована везом са „специфичним десигнатумом“ (идејом датог обреда). Могућност разлагања специфичног десигнатума на денотатуме (актуелне, појединачне објекте) представља, као што је већ истакнуто, главно својство поетског система. Истим својством, на општијем нивоу реферирања са универзалном импликацијом, поетски текстови остварују везу са „универзалним десигнатумом“ (заједничком идејом плодности у свим обредима).³³ Из тога следи да поетски систем омогућава диференцирање свих нивоа значењских релација иманентних обредној пракси: од денотатума (актуелних, реалних објеката на које упућују засебни обредни чиновни), преко специфичног десигнатума (заједничког појма датог обреда, који је означен постојећим денотатумима), до универзалног десигнатума (општег појма свих обреда, који је означен специфичним десигнатумима и садржаним денотатумима). Из тога такође произлази да означено постаје означитељ на наредном нивоу.

За разлику од поетског текста који, од стране народних извођача, није посебно именован као обредно-поетска целина, музички текст носи функционално одговарајуће термилошке одреднице.³⁴ Тако се под називом *глас* не подразумева (само) звук, моћ гласа (његово физичко својство), или мелодија песме, већ, најпре, одређен (функционално условљен) начин музичко-поетског изражавања.³⁵ Постојећи синтагматски склопови (*лазарички глас*,³⁶ *краљички*

³³ Појам „десигнатум“ (оно на шта се знак односи) из семиотичког концепта Чарлса Мориса (Ch. W. Morris), разложен је на два нивоа: „специфичан десигнатум“ и „универзални десигнатум“. Више о томе видети: Мирјана Закић, *Обредне песме зимског полугођа...*, 62, 63.

³⁴ Шире о томе видети у: Dimitrije O. Golemović, „Narodna pesma kao melopoetska zajednica“, [у:] *Etnomuzikološki ogledi*, Biblioteka XX vek, Beograd 1997, 5–22.

³⁵ Народно поимање „гласа као мело-типа, одн. мело-формуле у звучном аспекту одређеног ритуала“ илуструју и речи певачица: „Тој ти је начин на који тераш песму“. Видети: Jasminka Dokmanović, *Ženske obredne pesme za plodnost u srpskom delu centralnobalkanskog Šopluka (oblasti planinske Gornje Pčinje, Krajišta i Vlasine)*, (Необјављена магистарска теза одбрањена 1990. на Катедри за музикологију и етномузикологију ФМУ у Београду, ментор: проф. др Драгослав Девић).

³⁶ Радмила Петровић, *Српска народна музика (Песма као израз народног музичког мишљења)*, САНУ, Музиколошки институт САНУ (Посебна издања, књ. ДХСЦ-П, Одељење друштвених наука, књ. 98), Београд 1989, 37, 84, 85; Драгослав Девић, „Народна музика“, [у:] *Културна историја Сврљига*, II, Сврљиг – Народни универзитет, Ниш – Просвета, 1992, 431, 440.

глас,³⁷ *коледарски глас*³⁸) указују на значење *гласа* које је успостављено у односу према датом и целовитом обредном догађају у календарском циклусу. Исте одреднице упућују и на везу музичких садржаја са спољним ентитетом, односно на условљеност музичких текстова референтним ванмузичким објектом. Ове мелодије, дакле, нису неутралне; оне су контекстуализоване, обредно специфичне и препознатљиве. Функцију могућег додатног одређења лазаричког и краљичког *гласа* имају: рефрени и поетски оквири (тако се диференцира *лазарички глас на доз, доз* – својствен осмерачким структурама, од *лазаричког гласа на ој, лазаре* – у седмерачким примерима, односно, *глас на ој, убава, мала мома* од *гласа на ој, убава, убава*); степен присутности ритма покрета (песме *на шетачки* или *на играчки глас*³⁹ се разликују од осталих чије извођење није праћено назначеном динамиком покрета),⁴⁰ карактер музичког тока (развучени *дугачки глас* наспрам стриктнијег, силабично оријентисаног *кратког гласа*). Овакве одреднице афирмишу свест народних извођача о поменутих карактеристикама музичког система и упућују на значај музичке компоненте у обредном животу.⁴¹ У прилог реченом иду и експлицитне назнаке посебних звучних експресија у квалификовању обредних песама: мелодије *на извицачки* (у извођењу краљичких група из јужног Поморавља) обележене су, дакле, извицима, те самим називом супротстављене онима у чијем току изостају ови изражајни елементи.⁴²

Научним тумачењем *гласа* као одређеног типа или модела остварена је најчвршћа веза са народним схватањем овог појма. И само народно поимање *гласа* потврђује да ови модели не егзистирају у мишљењу као појединачни, изоловани звуци, већ као систем односа тонова. Народне мелодије се памте и преносе као звучно организоване целине, чиме се објашњава постојаност музичког кóда, односно очување музичког „записа“ у традиционалном усменом предању. Несумњиво је и да се музичка порука опажа као целовити звучно-материјални квалитет. Етномузиколози су, додуше, често истицали „јединственост мелодијског тока“ у перцепцији, али нису налазили одговоре на питање у складу са којим за-

³⁷ Радмила Петровић, *нав. дело*, 42, 44; Ана Хофман, *Комуникацијска функција краљичких песама Лужнице*, (Необјављен дипломски рад одбрањен 1999. на Катедри за музикологију и етномузикологију ФМУ у Београду, ментор: проф. др Димитрије Големовић).

³⁸ Радмила Петровић, *нав. дело*, 84.

³⁹ *Исто*, 42, 44.

⁴⁰ *Исто*, 37.

⁴¹ Овом питању посебну пажњу посвећује Димитрије Големовић у: *нав. дело*, 10.

⁴² Радмила Петровић, *нав. дело*, 42.

конима опажамо пре свега недељиво јединство и целовитост мелодије (а не рашчлањеност елемената на микроформалном плану).

Опажање артикулисане целине, наиме, један је од фундаменталних закона опажајних тоталитета у гешталт теорији. Експериментална открића „гешталт“ психолога⁴³ су управо целокупности структурних елемената приписала својство „првостепених података за опажање“.⁴⁴ Опажање тоталитета, као једна од универзалних особина у људској перцепцији и важан елемент у конституисању перцептивног кода, прожима се са другим, такође битним начелима, међу којима су закони: добре форме, континуације, сличности, симетрије, близине, окружења, прегнантности, једноставности и стабилности.⁴⁵

Бавећи се испитивањем друштвених и психолошких услова под којима настаје значење и под којима музика успоставља комуникацију, Леонард Мејер (Leonard Meyer) примењује већину битних начела гешталт психолога у анализи музичког опажања и доживљаја. Он истиче да закон прегнантности (који подразумева тежњу ума ка целовитости и стабилности облика) функционише „у оквиру памћења, које има тенденцију да доврши оно што је било недовршено, да учини правилним оно што је било неправилно и тако даље. Штавише, облици који нису добро обликовани и које памћење не може да ‘исправи’, доврши или учини симетричним, имаће тенденцију да се забораве.“⁴⁶ Мејер наглашава преплитање и често укрштање функција начела опажања; тако, и кршење закона целине (уцелињења) готово по правилу претпоставља поремећаје у фактору добре конти-

⁴³ Израз „Gestalt“ (немачка реч за облик или форму) „примењује се од почетка овог века на групу научних начела изведених углавном из огледа о чулном опажању“. Систематски став гешталт теорије је да су психолошке појаве организоване, недељиве, артикулисане целине или „гешталти“ (форма може да се односи на физичке структуре, физиолошке и психолошке функције или на симболичке јединице). Гешталт психологија је од самог почетка (од радова М. Вертхајмера, В. Келера, К. Кофке) показала занимање и за уметничку форму, јер су психолози увидели да „иста начела важе за разне менталне способности зато што ум увек функционише као целина. Свако опажање је у исти мах и мишљење, свако расуђивање је исто тако и интуиција, свака опсервација је и инвенција.“ Видети: Rudolf Arnheim, *Umetnost i vizuelno opažanje (Psihologija stvaralačkog gledanja)*, prev. Vojin Stojić, Univerzitet umetnosti u Beogradu – SKC, Beograd 1998, 12; Leonard B. Meyer, *Emocija i značenje u muzici*, prev. Simo Vulinović-Zlatan, Nolit, Beograd 1986, 122; Žan Pijaže, *Strukturalizam*, BIGZ, Beograd 1978, 63–67; Doris Stocckmann, „Some Aspects of Musical Perception“, *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1977, Vol. 9, 67–79.

⁴⁴ Rudolf Arnheim, *нав. дело*, 44–46.

⁴⁵ Daniel Chandler, *Semiotics for Beginners*, електронска верзија, 67–72; Žan Pijaže, *нав. дело*, 1978; Leonard B. Meyer, *нав. дело*, 121–256.

⁴⁶ Leonard B. Meyer, *нав. дело*, 129, 130.

нуације,⁴⁷ чије помањкање заправо и узрокује доживљај нецеловитости музичке структуре.⁴⁸ Добра обликованост стимулусног низа (његови начини континуације, уцелињења и заокружености, његова динамика развоја са фазама активности и мировања, постојање уравнотеженог односа између истообразности и различитости...) „ствара психолошку атмосферу извесности, сигурности и очевидне сврховитости, при чему слушалац има осећај контроле и снаге а и осећај специфичне тенденције и одређеног смера“.⁴⁹

Обредне музичке структуре се, дакле, и памте и опажају као музички „гешталти“ или као артикулисане целине (укључујући и просторну и темпоралну и специфично изражајну континуацију) које носе информацију. Начин памћења и опажања (у перцептивном и когнитивном смислу)⁵⁰ ових напева базиран је на одређеном систему звучних односа, тј. моделу на коме, уосталом почива и народно поимање *гласа*. Музичке структуре представљају семантизоване синтаксичке величине, чије значење је детерминисано одређеним контекстом. Базично, ови музички модели денотирају обредне жанрове, а конотирају извесне културно променљиве концепте – као стил одређене области, историјског периода или појединачног „идиолекта“.

Постојање жанровских музичких модела (жанровских интонација) условљено је датом контекстуалном ситуацијом, из чега следи и одређивање музичког текста као стилизоване експресије идеје обреда. Специфична експресија (одређено емотивно стање) директно је узрокована идејом обреда, те постаје кључни импулс за продуковање система обреда.⁵¹ Тај примарни експресивни импулс, детаљно разматран у теоријама,⁵² генерише и одговарајућу звучну материјалност. Посебно разматрајући питање природног односа између звука

⁴⁷ Закон добре континуације, у гешталт теорији, подразумева да опажени елемент има тенденцију да траје у свом успостављеном облику; у директној је вези са законом доброг облика или законом заокружења. Према Мејеру, „процес континуације је норма музичког кретања, а поремећаји у континуацији јесу тачке одступања“. в.: *Исто*, 134–174.

⁴⁸ *Исто*, 133, 175–178.

⁴⁹ *Исто*, 216.

⁵⁰ Опажање звучних елемената у контексту целине и њихово разумевање у складу са функцијама у оквиру тог контекста представља базично својство когнитивних процеса. Видети: Carol L. Krumhansl, *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, Oxford University Press, New York-Oxford 1990, 3–15.

⁵¹ Такве релације Manfred Clynes зове „есенцијалним формама“. Према: John Blacking, *Some problems of Theory and Method in the Study of Musical Change*, *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1977, Vol. 9, 1–26.

⁵² Видети, на пример: Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes (Mozart, Beethoven, Schubert)*, Indiana University, Press, 2004, 93–110.

и осећања, М. Имберти (Michel Imberty), В. Карбусицки (Vladimir Karbusicky) и Р. Монел (Raymond Monelle) тумаче афективну експресију у музици као архетипску форму знака и, с тим у вези, одређују индексичку функцију као базични начин сигнификације.⁵³ Поменути однос, како наводи Карбусицки, није питање сличности, већ директне везе музике и осећања. „Знаковна функција ове групе ‘динамичког индекса’ је синергетска, заснована не само на контигвиту већ на контигвиту-у-кретању...”⁵⁴

У тренутку њиховог прихватања и препознавања од стране културе, (музички) знаци прерастају у културно кодирани (закономерно мишљене) конвенције или симболе.⁵⁵ Тако се експресија препознаје као конвенционално повезана са извесним садржајем. Препознавање односа музичке и говорне интонације, музичког и играчког покрета, музичког и акционалног геста омогућују перцептивне структуре, тј. модели иконичких перцептивних релација образованих артикулацијом одређених елемената датих система.

У поређењу са поетским текстовима, који, као што је констатовано, у одсуству рефрена, жанровски специфицираних оквира или одговарајућих лексема, нису увек жанровски препознатљиви – музички текстови јесу строго жанровски одређени. За разлику, дакле, од могућих поетских порука једнаког садржаја намењених истим лицима или објектима у коледарским, лазаричким и краљичким опходима, музичке поруке ових обреда су диферентне и детерминисане њиховим специфичним десигнатумима. Отуда се превасходно музичким текстовима ових обредних песама приписује својство жанровских идентификатора. Они су, као што је већ речено, локално специфицирани, те конотирају стилове различитих области.

Диферентност поетске и музичке информативне вредности – семантичке (под којом се подразумева значење, односно присутност објекта у тексту као знаку)⁵⁶ и нумеричке (која означава ну-

⁵³ Према: Raymond Monelle, *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic Publishers, New York 1992, 211, 212.

⁵⁴ Приписујући звуцима комбинацију Персовог симбола и иконе, С. Лангер (S. Langer) музику назива „логичном сликом емоционалног живота“. Према: *Исто*, 212, 213.

⁵⁵ Семиотичари истичу да симболи обично настају од икона, које увек укључују изванредан степен конвенционалности. О томе видети шире у: Daniel Chandler, *нав. дело*, 14–16.

⁵⁶ „Семантичка информација“ се заснива на универзалним својствима предаје и пријема поруке; преводива је на друге језике, а правила и симболи којима се користи општепознати су одређеним примаоцима поруке. Према: А. Моль, *Теорија информација и естетическог воспријатије*, Мир, Москва, 1966, 195–209.

меричку количину иновације у тексту)⁵⁷ – чини се такође значајном карактеристиком у истицању јединствености целине ових система.⁵⁸

У семантичком смислу, и музичка (у односу према идеји датог обреда) и поетска порука (према конкретном објекту и могуће – идеји датог обреда) јесу високо информативне. У нумеричком смислу, пак, вредности ових порука су различите.

Музичка порука на нивоу иницијалног модела (почетног образа) поседује високу информативност у односу на ванмузички појам (десигнатум). Њена нумеричка информативност, међутим, знатно слаби понављањем модела у даљим мелострофичним излагањима. Другачији је принцип поетског структурирања, где континуирани ток нових стихова (нових садржаја) омогућава пораст информације. Таквим поступком се, у перцептивном смислу, ублажава висока редувантност музичког модела. Редувантност музичког садржаја, заправо, има функцију утискивања, уграђивања у индивидуалну и колективну меморију. Већ и ова паралела сведочи о често истицаној диферентности невербалних и вербалних комуникационих облика, исказаној и речима да при преносу информација „синтакса невербалног ‘језика’ мора бити знатно једноставнија од синтаксе говорног или писаног језика“.⁵⁹

Спој поменутих различитих принципа иманентан је како извођењу сваке појединачне песме, тако и целокупном музичко-поетском току обредног догађаја. Регистравање великог броја текстова и (готово) универзалног музичког модела у једном обреду (на истом локалитету) упућује на кључну повезаност поетског система са појединачним објектима – денотатумима који обезбеђују синтагматику обредне процесуалности, као и на повезаност музичког система са специфичним десигнатумом који обележава парадигматику обреда. Ради се, дакле, о различитим функцијама ових система, односно њихових конкретизација – музичких и поетских текстова – који комплементарно, синкретички доприносе делотворности обредног

⁵⁷ У теорији информације, која полази од тумачења информације као мере могућности избора у селекцији једне поруке, „информација“ је увек новост, иновација; она не подразумева значење које се саопштава, већ нумеричку количину информације. Видети, на пример: Umberto Eco, *нав. дело*, 31; А. Моль, *нав. дело*; Maks Benze, „Sažeti temelji moderne estetike“, *Estetika i teorija informacije* (priredio Umberto Eco), Prosveta, Beograd, 1977, 49–74.

⁵⁸ Имајући у виду важност ове проблематике, изненађује да је таква констатација измицала досадашњој етномузиколошкој науци. О томе шире, видети: Мирјана Закић, *Обредне песме зимског полугођа...*, 269–271.

⁵⁹ Видети: Edmund Lič, *нав. дело*, 19, 20.

тока. Реч је о другачијем кодирању музичке и поетске компоненте, различитим информативним аспектима њихових манифестација који воде ка образовању јединствене обредне поруке.

Висока нумеричка информативност поетског система исходи из високе симболичности природног језика, односно његовог великог комуникативног потенцијала који носи дискретна (континуирана), конвенционална и арбитрарна својства. Такав основни принцип симболичког репрезентовања ванјезичких појава, те могућност сегментирања реалности, јесу важне одреднице поетског система. Посебну пажњу завређује чињеница да је функција поетског система, сходно назначеним карактеристикама, потпуно специфична и различита од детерминишућих вредности осталих обредних система. У комбинацији са поетским системом и његовом функцијом дискретности, музички систем се доживљава као симултан, целовит и спацијалан, а, сходно томе, и као функционално комплементаран. Таква својства приписују се кључно системима чија ефикасност почива на могућности сажимања темпоралног тока у један целовити перцептивни доживљај.⁶⁰ Будући да су когнитивни капацитети ограничени, овако успостављена комплементарност у којој музички систем има ограничену нумеричку информативност, те преузима улогу главног носиоца семантичке информативности, доводи до утискивања садржаја одређених десигнатумом у дугорочну меморију, тј. „у компоненту система обраде информација у којој је трајно ускладиштено наше ‘целокупно знање о свету’“.⁶¹ У складу с тим, музички систем јесте аналоган другим обредним системима у којима је изразитија функција невербалних, иконичких релација и који су погоднији за изражавање целовитости обредног догађаја. Таква повезаност различитих типова дискурса у обреду јесте у директној вези са тумачењем обредног синкретизма – као јединства различитости.

⁶⁰ Ivan D. Ivić, *нав. дело*, 246.

⁶¹ Александар Костић, *Когнитивна психологија*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2006, 230.

Пример бр. 1: коледарска

Брза (Лесковац)

♩ = 168

Ој, у - ба - ва ма - ла мо - ма, ој, у - ба - ва ма - ла мо /ма/

Ој, убава, мала мома!
 Орач оре рајно поље,
 рало му је шимширово,
 а остав му струк босиљак,
 а волови соколови.
 Ој, убава, мала мома!

Р. Петровић, Српска народна музика (песма као израз народног музичког мишљења), САНУ, Београд 1989, 33 (пример бр. 12).

Пример бр. 2: лазаричка

Мекши (Добрич)

♩ = 120

Ој, у - ба - ве ма - ле мо - ме, ој, у - ба - ве ма - ле мо - ме!

Ој,убаве, мале моме!
 Орач оре равно поље,
 волови му два јелена,
 јарам му је чудно дрво,
 чудно дрво јаворово,
 палице му жуте женке,
 рало му је јасан месец,
 семе му је ситан бисер,
 сејач му је бели ветар,
 остан му је струк босиљак,
 бране су му ситне шивке,
 ситне шивке девојачке.
 Ој, убаве, мале моме!

М. Гајић, *Лазаричко певање у централном делу Добрича* (Необјављен дипломски рад одбрањен 2003. на Катедри за музикологију и етномузикологију ФМУ у Београду; ментор: проф. др Димитрије Големовић) (мелодија бр. 19, текст бр. 61).

Пример бр. 3: краљичка

Тасковићи (Заплање)

$\text{♩} = 72$

Oj, у - ба - ве(ј), ма - ле(ј) мо - ме,

О,

Ла - до. Ла - до, О - рач о - ре...

О - рач о - ре...

O.F.

Oj, ubave, male mome!
 Orach ore ramno polje,
 volovi mu dva jelena,
 ralo mu je cudno drvo,
 cudno drvo javorovo,
 остан му је струк босиљак,
 палице му шимширове...
 Oj, ubave, male mome!

С. Радиновић, *Старо двогласно певање Заплања* (Необјављена магистарска теза одбрањена 1992. на Катедри за музикологију и етномузикологију ФМУ у Београду; ментор: проф. др Драгослав Девић) (мелодија бр. 26, текст бр. 139)

Mirjana Zakić

THE COMPLEMENTARY NATURE OF POETIC AND MUSICAL
 SYSTEMS IN RITUAL VISITS TO HOUSEHOLDS
 (Summary)

Analysis of poetic texts of the ritual – processions (*koledari, lazarice, kraljice*) in Southeastern Serbia has proved that poetical systems facilitate the differentiation at all levels of semantic relations connected to ritual practice: from denotatum (the current, real objects to which the individual ritual acts refers), specific designatum (mutual concept of given ritual, marked with existing denotata), to universal designata (general concept of all rituals, marked with specific designata and content denotata).

However, with the frequent absence of indexic references (refrains, specific frames and lexemes), poetic texts have become universal in the denotation area of the general idea of fertility among all rituals, and the possibility of fragmentation/analysis and reality segmentation, which derive from the high communication potential of the verbal system, which contributes towards making key connections with denotata on the syntagmatic plan of the ritual process. In contrast with that, musical texts (as articulated entities or music “gestalts”) are always contextualized and ritually recognizable on a paradigmatic level.

In this article the differentiation of poetic and music informative values are stressed: semantic (under which meaning, the presence of objects in the text as a sign, is considered) and numeric (which assigns a numerical quantity of innovation in the text). In a semantic sense, the musical message (in relation to the idea of the ritual) and poetic message (according to a concrete object and possibly the idea of the given ritual) are highly informative. In a numerical sense, again, the values of this message are different. The musical message, at the level of the initial model (starting pattern) holds a highly informative value relating to extra-musical concept (designatum). However, its numerical informative value is rapidly reduced by model repetition in further melo-strophic appearances. A different principle is at stake when it comes to poetic structuralisation, in which a continuous flow of new verses (new content) produces increscent information. With such a mechanism, in a perceptual sense, the high redundancies of the musical model are being commutated. This redundancy of music content has the function of impacting and integrating it into individual and collective memory. The very thought of this parallel testifies to the frequently stressed differentiality of non-verbal and verbal communicational forms. During informational transfer “syntax of non-verbal ‘language’ has to be much simpler than the syntax of spoken or written language”.

The combination of stated different principles is imminent to the performance of each song, and the total musical-poetical process of the ritual. The registration of a high number of texts and (almost) universal musical model for one ritual (at the same location) leads to key connections of the poetic system with specific objects – denotata – which ensure the syntagmatics of the ritual procession, and the connectivity of the music system with specific designatum marking the paradigm of the ritual. The different functions of these systems, their concretizations – music and poetic texts – complementarily and syncretically contributing to the efficiency of the ritual process, are noted. It is a matter of the different coding of the music and the poetic component, different informative aspects of their appearance, leading towards the creation of the integral ritual message.

The high numerical information value of the poetic system originates from the highly symbolic value of natural language, precisely its great communicational potential, which carries discrete (continuous), conventional and arbitrary features. Those basic principles of symbolic representation of extralingual appearances, those kinds of reality segmentation, are the fundamental determinants of the poetic system. The fact that the function of the poetic system, based on stated characteristics, is unique and different from the determinant values of other ritual systems deserves special attention. In combination with the poetic

system and its function of discretion, the musical system is perceived as simultaneous, integral and spatial, and because of that, functionally complemented. These features are assigned mainly to systems whose efficiency rests upon the possibility of temporal comprimation into one total perceptual experience. Whereas cognitive capacities are limited, this kind of complementarity, in which the musical system has limited numerical informative value, taking the role of main carrier of semantic information, leads to content implementation (determined by designatum) into the long-term memory, “in component of the systematic information processing in which our ‘total acknowledge of the world’ is permanently stored”. In accordance, the music system is analogous to other ritual systems in which the function of non-verbal, iconic relations are distinctive, and which are more suitable for the expression of ritual event totality. That connection of different types of ritual discourse is in direct connection with the explanation of ritual syncretism – as a unity of differences.

UDC 781.7:398.332(497.11-12)

519.76:159.9.019.2

DOI:10.2298/MUZ0909133Z