

Оживљени пејзаж гробља: концептуализације смрти у усменој лирици

Ана Вукмановић

У лирском пејзажу гробља човек и природа сливају се у један ентитет унутар мотива посмртних метаморфоза. Мртви настављају да живе у другом облику – као траве, цвеће, дрвеће. Таква концепција смрти заснована је на анимистичким представама и цикличном устројству света. Када из девојчиног гроба израсте јела, онда смрт, кроз представу дрвета света, постаје део космичке вертикале. Метаморфозама пејзаж добија нови квалитет – живот се у њему удваја кроз живот биља и преображени живот мртвих. Варијанту преображаја мртвих у биљке представљају различите слике сађења биља на гробу. На тај начин људи сами око гроба формирају пејзаж. На крају, лирика развија мотиве покопавања мртвих у простор ван гробља. Пејзаж је често везан и за уређен простор (башту, виноград, место у близини куће драгог/драге). Када се формира као не-кућа, гроб представља хетеротопију која спаја овај и онај свет. Гробљански пејзаж у лирици има комуникативну функцију јер успоставља комуникативни канал између мртвих и живих. Његова функција је и експресивна када је подређен исказивању жеља покојника и њихових блиских, као и емотивних веза између њих.

Кључне речи: пејзаж, гроб, усмена лирика, метаморфозе, хетеротопија, комуникација

У усменој лирици смрт се моделује унутар концепта опште повезаности, било да се приказује као последица несрећног случаја, осујећене љубави, или као избор претпостављен животу без љубави. Циклични доживљај света, пре свега као смене рађања и умирања, подразумева да је смрт само једна фаза непрекидног кретања (Љубинковић 2014: 99) па, сходно томе, човека и природу треба посматрати као јединствен ентитет.

Мотиви посмртних метаморфоза у најпотпунијем облику одражавају анимистички доживљај света, који подразумева општу повезаност космоса и веровања у одуховљену природу, где бораве душе животиња, биља и камења. После смрти душа покојника сели се у друго биће или природни

облик. Други свет постоји у два аспекта – јасно одељен границама од људског света, када се позиционира преко воде, у гору или испод земље, али и испреплетен са оостраним просторима, када мртви бораве у непосредној близини живих.

Када девојка прижељкује смрт претпостављајући је животу без љубави, неутаженој жељи, она своје умирање приказује као преображај у природу:

Ако хоћ', мили Боже, мене живом жељом уморити,
сатвори ме, мој Боже, витом јелом у планини,
 мој видовни Боже!
Од мојијех лијевијех косах ситну траву дјетелину,
од мојијех црнијех очих два хладјенца бистре воде,
 мој видовни Боже!
Када би ми дошао мој господар у планину лов ловити,
да би ми он починуо под зеленом витом јелом,
 мој мио господар,
коње своје напоито ситном травом ђетелином,
а напојит се два хладјенца бистре воде, теј брзе коње.
(Пантић 1964: 142)¹

Кроз овакве метаморфозе пејзаж добија нови квалитет – живот се у њему удваја кроз живот биља и преображени живот девојке. Није само јела девојчин двојник, њена инкарнација (уп.: Агапкина 2001: 162), већ девојка прераста у пејзаж – јелу,² траву и воду. Веза момка и пејзажа – његов сан под јелом, напасање коња травом и појење водом, замена је за неостварену везу, љубавно сједињење са девојком за њеног живота. Док су веровања у општу повезаност света жива, оваква замена је потпуна. Касније она добија тон ламент, близак барокној поезији (Павић 1983: 141).³

¹ У варијанти из каснијег записа оваква смрт више није жеља, већ клетва: „Марица је саму себе клела: / Створ' ме, Боже, у јелу зелену, / моје косе у јелово грање, / моје руке на јели стабаље, / моје грло на јели свирале“ (Рајковић 1869: 44⁰). Девојка се не преображава у пејзаж, већ у саму јелу, при чему је тело јеле аналогно телу девојке (косе – гране, руке – стабаље, грло – свирала). Девојчина жеља да момак свира у јелову свиралу моделује посмртни сусрет младих, који може одговарати љубавном састанку за живота.

Раст биља на гробу такође се налази у клетви на оног ко је раставио драге: „Тко нас двоје младих завadio, / Бог му душу с паклом sastavio, / а душа му raja ne vidila! / Zemljica му кости izmetalal! / Кроз кости му trava pronicalal, / а кроз уста gorka čemerikal, / кроз vilice sitne koprivice!“ (Andrić 1929: 130°). У овој актуелизацији умрли није анимистички преобращен у траву чемерику и коприву, већ се истичу негативна симболика чемерике и коприве, као и неспокој грешника ког не прима земља.

² О значењима јеле у усменој поезији види: Самарџија 2014: 5–18.

³ Метаморфоза не проистиче само из жеље покојнице или покојника, она се дешава и спонтано, као природни след у животном циклусу. Девојка која није успела да пређе

Преображај утопљеног момка у траву такође подразумева формирање пејзажа. Када туђа мајка долази на његов гроб са закашњењем, после годину дана, наилази на идиличан призор:

Ал' по гробу трава расте:
детелина до колена;
по њој пасу два пауна,
и две тице паунице,
и четворо паунчади;
девојка им чобаница,
на њој кратка кабаница,
и сребрна тканичица. (Караџић 1975: 598⁰)

Овакав пејзаж може упућивати на момкову невиност, али и на још једну посмртну везу, моделовану двоструко – паунске породице замена су за породицу коју момак за живота није засновао, а девојка-чобаница могућа је посмртна невеста утопљеног момка. Слика на гробу симболичан је одраз вечног трајања – момковог оностраног живота или живота у који се његова смрт преобразила унутар космичког, цикличног кретања.⁴

Лирика моделује и заједничке гробове, заједничке метаморфозе. За разлику од девојке коју мори неутољена жеља, несрећни љубавници су за живота остварили љубав, али је она забрањена. Зато они заједно умиру и заједно се претварају у биље:

Драги драгој по зв'језди поручи:
Умри, драга, доцкан у суботу,
ја ћу јунак рано у недјељу.
Што рекоше то и учинише:
драга умре доцкан у суботу,
драги умре рано у недјељу.
Укопаше једно до другог,
кроз земљу им руке саставише,
а у руке зелене јабуке.
Мало време затим постојало,

воду, пошто ју је јелен пребацио преко прелаза, после смрти се претворила у брекињу (Караџић 1975: 244⁰).

⁴ У варијанти ове песме на момковом гробу расте дрво: „Ал' из Марка јела никла; / по дну јеле бунар тече; / посред јеле челе лете; / на вр јеле соко сједи“ (Беговић 1885: 10). У песму о утапању момка уведена је формула дрвета света, што може бити контаминација, али она одговара народним представама космоса. Преображај душе повезује се са концептом стабла света као стабла живота и пребивалишта душе умрлог (Велецка, према Марјанић 2004: 233). Као душе могу се посматрати и птице које слећу на јелу (Елијаде, према Марјанић 2004: 233).

више драгог зелен бор израсте,
 а виш' драге румена ружица;
 па се вије ружа око бора,
 као свила око ките смиља. (Караџић 1975: 341⁰)⁵

Бор и ружа су замене за момка и девојку, оне отеловљују душе младих и стога су сеновите, на шта упућује и то што ничу сами од себе (Чајкановић 1994в: 34). У овом контексту посебно је важно то што ружа обележава границу између овог и оног света, а таква симболика условљена је чињеницом да има бодље, да као дивља расте у шуми или на ободима и међама, а као питома у башти, заузимајући лиминалну позицију између свог и туђег простора (Карановић 2010: 261–262) и зато, као гранична, одговара позицији девојке умрле пре удаје (Карановић 2010: 280). Напоредни временски низови – „позно у суботу“ и „рано у недјељу“ – структурирају паралелне судбине. Јабука и спајање руку као свадбени симболи који упућују на посмртну свадбу⁶ и преплет бора и руже као својеврсни посмртни загрљај успостављају аналогије између живота и смрти. Особеном симбиозом бора и руже формира се пејзаж који одсликава друго обличје живота момка и девојке. Пејзаж тако постаје сећање на забрањену љубав и преноси емоције преко границе живота и смрти, па је зато доживљен.

Пејзаж обликован према морфологији људског тела јавља се и у реализацијама мотива утопљенице:

Zaspala Ana na brig Dunava,
 Kirijo leližo!
 Brig se orinu, Ana zarinu.
 Govori Ana svojim drugama:
 kažite, druge, mojemu dadi,
 neka ne pije dunavske vode:
 dunavska voda – Anina suza;
 neka ne kosi dunavske trave:
 dunavska trava – Anina kosa;
 neka ne jede dunavske ribe:

⁵ Најпознатија реализација овог мотива налази се у баладама, у песмама типа *Смрт Омера и Мериме*. О значењу руже у вези са овом песмом види: Диздаревић Крњевић 1997: 145–146 и Карановић 2010: 281–282.

⁶ Јабука се моделује и као посмртна залога љубави: „Умри, драга, рано у суботу, / ја ћу јунак рано у неђељу. / Не би ли се у земљи састали, / кад злотвори на земљи не даду: / понеси ми зелену јабуку, / ја ћу теби свилену мараму“ (Рајковић 1869: 96⁰). Аналогија са свадбом прати се у сватовским стиховима: „Зелен боре, Поповићу Јово! / И висока Петровића Соко! / То су двоје слика и прилика. / То се двоје пољубити море / и под биљцем руке саставити / и у руке дуње и јабуке“ (Беговић 1885: 117⁰). О посмртној свадби види: Ђокић 1998: 136–153.

dunavska riba – Anine kosti. (Lovretić 1897: 406, 2^o)

Као што је ружа одговарала девојци која није прошла брачну иницијацију, тако смрт у реци, на граници оностраног и ононостраног, одговара Аниној позицији – утопивши се, она није стигла „ни тамо ни овамо“, ни у један од два људска света које вода такође дели: само привремено припадала је својој породици, а није стигла да уђе у нову, мужевљево. Зато се може рећи да је пејзаж око реке аналоган егзистенцијалној позицији девојке-утопљенице. Услед веровања у преображај девојке у воду, траву и рибу, прописују се табуи везани за природу, односно за тело покојнице. Забране повезане с објектима подразумевају да се у објектима налази душа умрлог (Bandić 1983: 41).⁷

И када не долази до стварних метаморфоза, пејзаж се приказује као симболичан, као вид посмртне поруке:

Што Морава мутна тече?
 Да ли паша коње поји,
 ил' пашина војска броди?
 Нити паша коње поји,
 нит' пашина војска броди,
 већ се купљу двје сестрице:
 Магдалина и Калина.
 Магдалина препливала,
 Калина се удавила.
 Мртва глава проговара:
 Магдалино, сејо моја!
 Кад отидеш нашој мајци,
 ти не казуј јадној мајци
 да се јесам удавила:
 већ да сам се удомила,
 међ' два брега, два дјевера,
 међ двје горе, двје јетрве,
 мрамор камен младожења,
 травица ми заовица
 а земљица свекрица. (Милићевић 1876: 697)⁸

Иако девојка не наставља да живи у пејзажу, начин концептуализације поруке моделује лирски поглед на свет. Кроз „свадбену“ поруку двојка

⁷ Табуи се прописују за траве и дрвеће који расту у границама гробља јер се сматра да припадају мртвима. Зато је на гробљу забрањено ломити гране, брати цвеће, сећи дрвеће (Плотникова 2001: 138).

⁸ У варијанти јетрве се поистовећују с врбама, свекрва с тополом, заова с јелом (Ровински 1994: 502, 118^o).

жели да поштеди мајку туге и бола, али открива и начин могућег сагледавања пејзажа као простора преображеног живота. Маркираност места смрти постиже се и изразитом граничношћу – река је типична граница између два света, а „посмртна свадба“ позиционира се између два брда и две горе. Међупростор замењује девере и јетрве, али он кореспондира и са позицијом девојке. Вода и гора су као дивље, пусте и хтоничне, простори где се сахрањују нечисти мртвачи. Девојка-утопљеница није прошла кроз важан иницијацијски свадбени обред, па умирући у међувремену, умире нечиста (Детелић 1992: 69). Она је вишеструко лиминална – утопила се пре него што је прошла свадбени обред, а као утопљеница она је нечиста покојница.⁹

Пратећи веровања у посмртне преображаје и поштовање табуа везаних за гробље, или у лирици за место смрти, може се закључити да је у анимистичкој концепцији смрти покојник „присутно-одсутан“ (Morgen 1981: 170). Иако престају да постоје као девојке или момци, покојници остају у свету живих као јеле, борови, руже, брекиње, траве, воде – читав један одуховљени свет упућује на њихово настављено постојање. У оваквој концепцији природе опажати пејзаж значи и сећати се (Ingold 2000: 189). Сећање је двоструко: у одуховљену природу уткана су сећања покојника (девојке на драгог, кћерке на мајку) а, како ће бити показано, посматрајући гробљански пејзаж, живи се сећају мртвих (мајка синова, браћа сестре, сестра сестре, момак девојке).

Осим што се претварају у пејзаж, мртви се у пејзаж и сахрањују. Словени и други стари народи своје мртве првобитно су сахрањивали у свetim гајевима, гробља каква данас познајемо почела су да настају тек са примањем хришћанства, и то прво око цркава (Детелић 1992: 76). Дечја игра која опонаша смрт моделује обичај сахрањивања под дрветом:

Женско дијете легне на траву на леђа и, опруживши ноге а прекрстивши руке и зажмуривши, учини се, као мртво; остале пак дјевојчице стану око њега, и посипајући га травом пјевају ову пјесмицу:

Умре, умре Рајоле, Рајоле,
туђој мајци на крилу, на крилу,

⁹ У традицијској култури утопљеници се не сахрањују на гробљу јер умиру неприродном смрћу. Њихове душе, пошто им се тела лише погребом, немају приступа на онај свет већ лутају по овом и тешко се муче. У тим околностима оне су подложне утицају нечистих сила, служе им или и саме постају демони, веома опасни по живе. Такве нечисте душе доносе временске непогоде, болести и разне друге недаће. Живима је, дакле, у интересу да сваку душу, макар и нечисту, вежу за гроб који је њена „вечна кућа“ (Детелић 1992: 74). У овој песми простор гроба замењује се метаморфозом пејзажа у свадбу, чиме се обавља претходно необављен обред и душа се везује за пејзаж, „венчавајући се“ с њим.

зовите му сестрицу, сестрицу,
ек донесе свећицу, свећицу;
зовите му Дамјана, Дамјана,
нек донесе тамјана, тамјана;
зовите му Кузмана, Кузмана,
нек донесе рузмана, рузмана.
Гди ћемо га закопати?

У рупицу под врбицу (Караџић 1975: 678⁰).

Кад једно тихим гласом запита: „Гди ћемо га закопати?“ А друго му одговори: „У рупицу под врбицу“; онда га једно лати за ноге, а друго за главу, као да га понесу, но оно у томе скочи и потрчи за дјецом, која се разбјегну, куд које, па које стигне и ухвати, оно мора лећи, те се над њиме опет на ново почне пјевати. (Караџић 1975: 434–435).

Игра спаја витализам дечјег света и динамику трчања са посмртном симболиком глумљене сахране исказане статичким сликама. Вербалним кодом, својеврсном тужбалицом над умрлим, моделује се поље смрти, а кинетичким, у трци за новим мртвим – поље живота. Овакви спојеви упућују на вишеслојност културе, преображаје старих обичаја у нове форме, које у новом контексту добијају различита значења. Јасмина Јокић, на пример, доводи у везу место сахрањивања (испод врбе) са сахрањивањем нечистог покојника у воду да би се призвала киша (2010: 105).¹⁰

Наредни тип односа према пејзажу успоставља се тако што људи формирају пејзаж садећи биљке на гробу. Такво уређење простора у фолклору аналогно је стварању света или покушају да се други свет трансформише. Пошто је доњи свет по индоевропској представи безводан (Чајкановић 1994б: 82), о чему сведочи тужбалица: „Не могу се натраг дома вратит', / е ја одох овој грађевини, / наћ' ћу тамо три града царева, / У првоне жарка сунца нема / у другоме љети воде нема, / у трећему зими огња нема, / ту ћу вама вијеке вјековати“ (Караџић 1898: 125⁰), песме певају о томе како се на гробу изводи вода:

Копајте ми раку у пољу широку,
два копља дугачку;
више моје главе ружу усадите,
сниже мојих ногу воду изведите:
које младо прође – нек се ружом кити,

¹⁰ Алтернатива сахрањивању под стаблом може бити балкански обичај ношења гране неког стабла испред погребне поворке. У источној Србији пред погребном поворком носи се јела (Костић, према: Марјанић 2004: 227). Може се повући паралела између овог погребног обичаја и свадбеног обичаја из Рисна када се испред свадбене поворке, ако је у кући неко недавно умро, уместо барјака носи грана маслине (Караџић 1975: 55).

које л' старо прође – нека жеђу гаси. (Караџић 1975: 542⁰)¹¹

Вода се заправо изводи за мртве, човек пије воду за умрлог и тиме гаси његову жеђ (Детелић 1992: 90). Извијање воде на гробу има и функцију границе: гробље је од насеља обично одвојено потоком или неком другом водом јер се верује да душе преко ње не могу прећи (Детелић 1992: 90). Биљка се сади на гробу да би везала покојникову душу, она тако постаје његова нова кућа (Зечевић 1982: 12) и има исти значај и исту неповредивост као и сам гроб или надгробни споменик које штити табу (Детелић 1992: 76), односно – представља комуникацијски канал између живих и умрлог. Као што споменик тај мост чини вечним (Bandić 1983: 45), то чине и биљке својим трајањем кроз вегетативни циклус и циклична обнављања.¹² Када се посматра начин уређења простора око гроба, може се приметити да се почивалиште умрлог доживљава као храм где се успоставља веза између космичких планова (Елијаде, према Bandić 1983: 45). Космичку вертикалу представљала би биљка, а хоризонталу – вода.

Када се посматрају све три манифестације пејзажа – метаморфоза покојника у природу, сахрањивање под дрветом и уређење простора око гроба, уочава се да пејзаж има два аспекта – спољашњи и унутрашњи. Спољашњи пејзаж је физички, а унутрашњи је метафизички. Ако гроб није другачије обележен, пролазник не мора знати да је под врбом покопан Рајоле. С друге стране, када је гроб у пољу или гори уређен тако да живи, боравећи крај њега, успостављају комуникацију са мртвим, пијући воду извијену за покојника и китећи се ружом, два аспекта пејзажа сједињују се у човековом опажању.

Умена лирика пева о појединачном гробу у природи или људском простору, не о сеоском гробљу око цркве или преко воде. Ако се у етно-

¹¹ Мирјана Детелић примећује да се на овакав начин моделују и девојачки и момачки гробови. Тако она уочава синонимичност између гроба Љепосаве Милића Барјактара: „Чело главе воду изведоше, / око воде клупе поградише, / посадише ружу с обје стране: / ко ј' уморан, нека се одмара; / ко је млађан, нек се кити цв'јећем; / ко је жедан, нека воде пије / за душицу лијепе ђевојке“ (Караџић 1958: 78⁰, 190–201) и нећака Ива Сењанина: „Око гроба stole пометао, / чело главе ружу усадио, / а до ногу јелу усадио, / до те јеле бунар ископао / и за јелу добра коња свез'о: / који прође туд друмом царевим, / ко ј' уморан, нека отпочине, / ко је млађан па је за кићење, / нек се кити ружицом руменом, / а кога је обрвала жеђца, / бунар има, нек' утоли жеђцу, / ко је јунак вредан за коњица, / нек' га дреша, па нек друмом језди – / све за здравље Ива Сењанина / и за душу нејака нећака“ (Караџић 1974: 40⁰: 100–114) (Детелић 1992: 75).

¹² О значају гроба и биљака на њему сведочи клетва унета у свадбену песму: „Ко их мрази, одн'јели га врази! / Не било му добра; / ни пред црквом гроба; / ни на гробу зелења; / ни пред Богом весеља! / Пуцало му срце ко маково зрнце; / венуло му тјело / као л'јети сјено“ (Беговић 1885: 117⁰).

графској стварности гробље посматра као свето место, део митологизованог простора супротстављеног селу (Плотникова 2001: 138), може се рећи да су гробови транспоновани у фолклорни текст лирске песме такође свети, мада мање одељени од света живих. Будући да лирику у целини одликују порозне границе, ни гроб није потпуно одвојен од природе, напротив, није чак, како ће се показати, сасвим одвојен ни од куће. Зато се лирски пејзаж гробља може посматрати као хетеротопија.¹³ Овај Фукоов термин који обележава позицију „другог места“ важан је за лирски пејзаж јер се у позицији другог налазе и покојник и гроб. Девојка преображена у јелу, ружу, брекињу јесте друга – одсутна, али и стално присутна, зато она поручује оцу да „не пије дунавске воде“ и „не коси траве“ поред обале, јер кроз њих она наставља да постоји. Та река и та обала представљају туђ свет, чију другост потврђује и сакралност смрти, али су и много ближе Анином оцу од било које друге реке, било ког другог речног пејзажа.

Одлике хетеротопије има и представа гроба као не-куће.¹⁴ Оваква концептуализација види се и у изразу *вечна кућа*, што означава простор који покојнику припада, где се он појављује када му се живи у обреду обраће (Bandić 1983: 43). Гроб се обликује као дом и када се на њему саде цвеће, воће и друго дрвеће, када се на њему прави својеврсна башта (Плотникова 2001: 138). Башта је космизован, уређен простор и огледало анимистичких представа о везивању душе. Не-кућа истовремено личи на кућу, концептуализује се као њена замена и од ње одступа (уп.: Детелић и Делић 2014: 108). У фолклорним текстовима мртвачки ковчег на коме се остављају прозори и врата моделује се као не-кућа:

Остављам те, мале,
тешка аманета:
да ми викаш, мале,
четири мајстора,
да ми граде, мале,
сандук од шимшира,
на сандуку, мале,
четири пенџера:
први пенџер мале,
откуд сунце греје,
други пенџер, мале,
откуд ветар веје,
трећи пенџер, мале,

¹³ Под хетеротопијом се подразумева место које у себи носи инкомпатибилност, налази се ван свих места, али се ипак може локализовати (Foucault 1997: 3).

¹⁴ Схватање гроба као куће чувало се и у обичајима да се мртвима праве колибе које се не разликују много од колиба живих (Moren 1981: 168).

откуд роса роси,
а четврти, мале,
Ленче да ми дојде. (Бован 2006: 210⁰)

Болна Вида лежи,
болна Бога моли:
умори ме, Боже,
док су браћа дома,
ковчег да награде,
са троја вратанца:
на једна вратанца
мати да ми дође,
покров да ми кваси,
на друга вратанца
ветар да ми пуше,
на трећа вратанца сунце да ми греје. (Грбић 1909: 8⁰, 285)¹⁵

У првом примеру маркиран је материјал од ког се прави сандук. Кроз прозоре до покојника стижу елементи света живих, елементи природе: он осећа ветар, сунце и росу. На тај начин отвори представљају пропустљиву границу између оностраности и ононостраности. Они су канал којим се одржава веза са светом који је покојник напустио. Осим што се чува веза са природом, кроз прозоре и врата остварује се комуникација са људима: са драгом и мајком. Као што је покојник одсутно-присутан, тако је и гроб као не-кућа отворен и затворен, он предствала други свет, из њега се не излази (или се излази у маркираним тренуцима какви су поноћ и одређени празници), али се комуникација са светом живих не прекида у потпуности (Детелић и Делић 2014: 115).¹⁶ Тај систем отварања и затварања, који гроб истовремено изолује и чини га пропусним такође упућује на његову хетеротопичност (Foucault 1997: 6).

Отвореност границе између мртвих и живих може бити условљена и жељом. Лирске песме усмерене су на жеље и емоције покојника и оних који за њим остају. Зато оне не певају само о гробовима у пољима, на местима удаљеним од села, већ и о онима у близини живих. Сходно томе лирика не

¹⁵ На северу Русије, „на бочним странама ковчега, у нивоу покојникових рамена, отворени су мали прозори са стакленим окнима. Према различитим тумачењима, прозор је остављен да би мртви гледали живе, да би душа могла да погледа своје тело, да би покојник могао да посматра друге мртве, да би мртва особа могла да ‘кибицује из своје куће’“ (Афанасјева, Плотникова, према Детелић и Делић 2014: 107).

¹⁶ Док Мирјана Детелић и Лидија Делић примећују да је у епици комуникација са мртвима непожељна – осим унутар сижеа смрти девојке и момка у гори и заточника који излази на мегдан за мртвог пријатеља (2014: 116), у лирици је та комуникација жељена, мртви разговарају са мајком, сестром, драгом и сл.

представља гробље као „други град“, како га дефинише Фуко (2007: 5), већ гроб као место у месту, потенцијално инкомпатибилно када се смешта у башту, виноград, близу куће... У тој близини огледа се веровање да мртви живе недалеко од животног простора групе којој су припадали или у самом том простору (Mogen 1981: 166).

Лирске песме сведоче о томе да су људи за живота одређивали где желе да буду сахрањени и те жеље су поштоване (Зечевић 1982: 39). Та места често су била „на својој земљи“ (у пољу, воћњаку, на ливади) (Детелић 1992: 77). Када се у лирским песмама момци и девојке сахрањују ван гробља, то не значи да су нужно нечисти, већ се тако испуњавају њихове жеље или жеље њихових блиских.

Када се умрли покопавају у *своје* просторе, моделује се посебна хетеротопија у којој се спајају овај и онај свет. Када умре син јединац, мајка га сахрањује у башти:¹⁷

Умре Конда једини у мајке,
жао мајци Конду закопати,
закопати далеко од двора,
већ га носи у зелену башчу,
те га копа под жуту неранчу. (Караџић 1975: 368⁰)

Комуникациони канал са оностраним отвара се у свету куће. На таквом гробу одвија се дијалог између мајке и сина:

Свако га је јутро облазила:
Сине Конда, јел' ти земља тешка?
Ил' су тешке даске јаворове?
Проговара Конда из земљице:
Није мени, мајко, земља тешка,
нит' су тешке даске јаворове,
већ су тешке клетве девојачке:
кад уздишу, до Бога се чује,
кад закуну, сва се земља тресе,
кад заплачу, и Богу је жао.

Простор песме маркиран је тиме што се у њему удвајају хетеротопична места (башта и гроб) конструишући свет сусрета и раздвојености мајке и сина. Ако се башта посматра као хетеротопија где мали фрагмент света уједно представља тоталитет (Foucault 1997: 5), онда се тај тоталитет

¹⁷ Чајкановић сахрањивање у непосредној близини куће повезује с могућим обичајем сахрањивања у самој кући, тако што би у кући био сахрањиван домаћин, а остали чланови породице изван куће (Чајкановић 1994а: 420).

образује спојем синовљевог простора смрти и мајчиног животног простора. Спој означава гроб као хетеротопија другог места наспрам обичних културних простора (Foucault 1997: 4). Релативизација апсолутне другости света мртвих не постиже се само локативним кодом, позиционирањем гроба у башту, већ и негирањем тежине оностраног постојања.

Следећи атипични гробљански предео представља виногад, који је такође део људског света, иако нешто удаљенији од куће у односи на башту. Када јој се у речи утопе два сина, мајка их сахрањује у хладу винограда:

Lipo ih je majka ukopala,
u pol hlada čelo vinograda,
di će majka češće dolaziti,
svoje sinke uzalud buditi:
Ustaj Ivo, ustani Stipane!
Vaša braća vinograd kopaju,
a vaš, dušo, neokopan stoji!
Sa Ivana zemlja progovara:
Id' otade, stara mila majko!
Sutra će ti gorja tuga biti,
kada prođu do dvi udovice,
i provedu dvoje siročadi,
Anka Marka, a Marica Stanka. (Andrić 1929: 317⁰)

И Конда, и Иво, и Стипан јесу нечисти покојници – први је под клетвом, друга двојица су утопљеници. Ипак, иако нечисти, сахрањују се ближе кући. Та необична места сахрањивања мотивисана су материнском љубављу. Контрастом између окопаног и неокопаног винограда истиче се туга мајке која је изгубила два сина. Туга се појачава тиме што унуци неће бити утеха Ивовој и Стипановој мајци, већ ће је сећати на губитак, на утопљене синове. Стога виногад представља место комуникације са мртвима и место туге.

Жеља умрле девојке да је сахране код момковог стана мотивисана је љубављу према момку ког се не одриче ни после смрти:

Разбоље се Мејра,
на ненину крилу,
у ненину двору;
Питала је мајка:
Шта је теби, Мејро!
Не питај ме, нено!
Умријети хоћу,
пребољети нећу;
кад ја умрем, нено,

зови мени нено,
моје другарице:
на поклон им, нено,
сви ашици моји,
мртва не дам, нено,
љепотице Муја.
Зови мени нено,
хоће и ација,
умиј мене, нено,
ђулсијом водицом,
а утри ме, нено,
руменом ружицом;
не копај ме не, нено,
где се меит копа,
већ ме копај, нено,
код Мујина стана,
гдјено Мујо спава:
кад се Мујо буди,
нека Мејру љуби. (Караџић 1975: 346⁰)

Контраст између ашиковања и љубави према Муји истиче Мејрина осећања, али моделује и лирски свет као отворен за забављања младих и осетљив на разлике између различитих емоција, њихове природе и квалитете. Девојчина осећања наглашавају се још једним контрастом – између прописаног обреда, који се реализује једним делом (обредно купање), али не у целини, јер је љубав према Муји јача од обредних правила. Зато Мејра не жели да је сахране на гробљу, већ близу Мујиног „стана“. Исказује се жеља за љубављу која траје преко границе живота и смрти, као што је био случај и са умрлим љубавницима из којих израстају бор и ружа. Међутим, овде умире само девојка и она жели да је момак воли и након смрти. Позиционирање гроба близу његове куће треба да омогући сталну комуникацију између умрле драге и живог драгог. Атипично место погребња у складу је са представом активне девојке која исказује своју љубав и за њу се бори и после смрти.¹⁸

И мала лирска прича о смрти момка и девојке је у функцији исказивања туге:

¹⁸ Занимљиво је упоредити мотив покопавања девојке код момковог дома из ове песме са мотивом мртве драге из писане књижевности. Док младић мртву драгу воли и када она умре или је заволи тек када она умре, у усменој лирици је перспектива обрнута. Мртва драга је лирски субјект, она је та која је активна, која жели да обезбеди љубав преко границе смрти. Момак у песми има пасивну позицију какву у писаној књижевности има умрла девојка.

Пошле девојке у метле,
– сам сади мак; бери девојко!
А момчадија у виле.
Девојку змија уједе,
момче секира посече.
Девојку носе на кола,
а младо момче на коња.
Мому копају пред цркву,
а младо момче у цркву.
Жали је сестра Божана:
Бога ти, селе Бојано!
Је ли ти тешка земљица?
Није ми тешка земљица,
тешке ми сузе сестрине. (Бушетић 1902: 179⁰)

Показује се да различити локуси сахрањивања у лирици могу имати исте или сличне функције. И када се гроб налази у башти и винограду, и када се налази код цркве, када је његово место одређено традиционалним веровањима и када прати хришћанске прописе, он се моделује тако да исказе тугу живих за умрлима. Сасвим је логично да ни фолклорни текст, ни народно хришћанство не одражавају верно догме Православне цркве. Савремени верници сматрали би да Божанина неумерена жалост за умрлом сестром није у складу са хришћанском представом смрти, односно вером у ускрснуће и вечни живот.¹⁹ Сестрине сузе зато не допуштају умрлој девојци да нађе мир, што је у складу и са правилима у традицијској култури која кажу да не ваља много плакати за умрлим. Поређењем ове песме и песме о момку који не налази мир због девојачких клетви, могла би се, евентуално, показати религијска хибридизација усмене лирике. О хибридном религијском погледу на сват сведоче цитирани стихови, у којима сложени просторни модел чува напоредне културне слојеве – пагански је представљен одласком девојака „у метле“ и момака „у виле“, а хришћански – црквеним гробљем. Природа постаје амбивалентна – првобитно носи виталистичку симболику пролећних обреда, на које упућују ритуално браће цвећа, иницијацијска позиција девојака и момака и, на формалном плану, сам припев, али се она као поље живота трансформише у поље смрти, јер девојку уједе змија,²⁰ а момка посече секира. Зато се однос између природе и гробља не

¹⁹ Апостол Павле, Прва посланица Солуњанима: „Не ћу вам пак затајити, браћо, за оне који су умрли, да не жалите као и остали који немају наду. Јер ако верујемо да Исус умрије и васкрсе, тако ће Бог и оне који су умрли у Исусу довести с њим“ (гл. 4, 13–14).

²⁰ Паралелизам између смрти и живота постоји и у самом мотиву уједа змије. У лазаричкој песми негира се да је девојку која је отишла на воду и није се вратила ујела змија, већ се показује да ју је одвео момак. Смрт се замењује имплицитном најавом свадбе (Ризнић 1890: 47, IV).

заснива на опозицији живот/смрт, већ се образује паралелизам између места смрти и места сахране – црквеног гробља. Локус момковог и девојчиног гроба одређен је односом испред/унутра, који се разликује од опозиције изван/унутра. *Испред* није синонимно са *изван* будући да не подразумева потпуно искључивање, већ разлику у степену укључивања. Овај однос структурира простор на женски и мушки, односно спољашњи (испред цркве) и унутрашњи (у цркви). Песма потврђује значај семантизације пејзажа, јер он носи информације о социјалним односима између људи, о културним моделима и традицијским слојевима.

Сложеност просторних модела потврђује могућност сасвим другачијих, шаљивих и виталистичких тонова при исказивању момкове жеље да га сахране у девојчиним недрима. Недра постају симболични пејзаж:

Стан', ђевојко, нешто бих ти рек'о,
 рек'о бих ти, жао ће ти бити.
 Реци, драги! Нећу ни хајати.
 Драга моја, хоћу т' умријети.
 Каж', драгане, ће ће т' упопати?
 Драга моја, у њедарца твоја.
 Јок, драгане, њеси угодио.
 Њесу моја њедра за мезара,
 већ су моја њедра за бећара,
 који нема оца ни матере,
 нити има браде ни бркова,
 нити брата за ручна ђевера,
 ни снашице, мени јетрвице,
 ни сестрице, мени заовице. (Караџић 1898: 453⁰)

Дијалогом момка и девојке приказује се љубавна игра: жеља момка да се сахрани у драгиним недрима не моделује смрт, већ љубавни састанак. Одбијањем метаморфозе недара у гроб моделује се карневалска слика преплета смрти и живота. Необичан гроб у недрима део је истог слободног света у коме се руше патријархална правила када се бећар без породице претпоставља момку из велике породице.²¹ Као што је девојка одређивањем места своје сахране у близини дома драгог усмеравала своју судбину и активно утицала на „други живот“, тако и ова девојка одбијањем да њена

²¹ Уп.: „Дај ми, Боже, добру срећу, / и у срећи добра рабра, / и у рабра млогу браћу, / млогу браћу, млоге сестре, / кад ја пођем роду моме, / два девера коње прежу, / а два оће са мном поћи; / две јетрве колач вију, / а две оће са мном поћи; / две заове венац вију, / а две оће са мном поћи“ (Караџић 1975: 573°).

недра постану гроб одбија момка и исказје спремност да сама бира. Метафорички пејзаж гробља у функцији је исказивања емоција – и момкових и девојчаних.

Лирске представе гробова концептуализују се унутар мотива посмртних метаморфоза, сахрањивања у пејзажу, било да је реч о природи или о селу/гарду, и формирања пејзажа кроз уређење гроба. Границе између овог и оног света у лирици су доминантно порозне и после смрти се не прекида комуникација између живих и мртвих. Представа смрти формира се у анимистичком кључу тако да мртви настављају да живе у другом облику – као траве, цвеће, дрвеће, унутар цикличног устројства света. Посмртне метаморфозе формирају телесно искуство пејзажа, јер се тело покојника преображава у пејзаж и, сходно томе, живи преображену природу а сам пејзаж добија нови квалитет. Он се као спољашњи и унутрашњи удваја унутар животног циклуса природе и посмртног „живота“ покојника. Пејзаж може бити комуникациони канал између мртвих и живих и порука умрлих живима. У обе ситуације покојник се доживљава као присутно-одсутан, а гробљански пејзаж као отворено-затворен. Сходно томе он добија одлике хетеротопије, што се очитује и у представи гроба као не-куће, места у месту, које и јесте и није на овом свету. Различите концептуализације гроба и смрти задржавају основну експресивну функцију будући да су средства изражавања емоција умрлих и живих.

Библиографија

- Агапкина, Татјана А. (2001). Дрво. *Словенска митологија*. Ред. Светлана Толстој и Љубинко Раденковић. Београд: Zepher Book World, 161–163.
- Беговић, Никола (1885). *Српске народне пјесме из Лике и Баније I*. Загреб: Штампарија Ф. Фишера и др.
- Бован, Владимир (2006). *Српске народне умотворине са Косова и Метохије на страницама „Цариградског гласника“*. Лепосавић: Дом културе „Свети Сава“.
- Бушетић, Тодор (1902). *Српске народне песме и игре с мелодијама из Левча*. Београд: Српска краљевска академија.
- Грбић, Саватије (1909). Српски народни обичаји из Среза бољевачког. *Српски етнографски зборник* 14, 1–382.
- Детелић, Мирјана (1992). *Митски простор и епика*. Београд: САНУ, Ауторска издавачка задруга.
- Детелић, Мирјана (2013). Гроб у гори (садејство просторног и биљног кодирања у епици). *Биље у традиционалној култури Срба*. Ур. Зоја Карановић и Јасмина Јокић. Нови Сад: Филозофски факултет, 99–118.
- Детелић, Мирјана и Лидија Делић (2014). Вечна кућа у усменој епици. *Промишљања традиције: фолклорна и литерарна истраживања*. Ур. Бошко Сувајидић и Бранко Златковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 105–126.
- Диздаревић Крњевић, Хатица (1997). *Утва златокрила*. Београд: Филип Вишњић.

- Ђокић, Данка (1998). Посмртна свадба на територији јужних Словена. *Кодови словенских култура* 3, 136–153.
- Зечевић, Слободан (1982). *Култ мртвих код Срба*. Београд: Вук Караџић, Етнографски музеј.
- Јокић, Јасмина (2010). Обредна позадина једне дечије песме (Умре, умре, Рајоле). *Научни састанак слависта у Вукове дане* 39/2, 103–111.
- Караџић, Стефановић Вук (1898). *Српске народне пјесме*. Књ. V. Државно издање. Београд: Штампарија Краљевине Србије.
- Караџић, Стефановић Вук (1958). *Српске народне пјесме*. Књ. III. Прир. Никола Банашевић. Београд: Просвета.
- Караџић, Стефановић Вук (1974). *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*. Књ. III. Прир. Живомир Младеновић и Владан Неђић. Београд: САНУ, Одељење језика и књижевности.
- Караџић, Стефановић Вук (1975). *Српске народне пјесме*. Књ. I. Београд: Просвета.
- Љубинковић, Ненад (2014). *Наши далеки преци*. Београд: СКЗ.
- Милићевић, Милан Ђ. (1876). *Кнежевина Србија*. Београд: Државна штампарија.
- Нови завјет Господа нашег Исуса Христа*. Превео Ђуро Даничић. Београд: Британско и инострано Библијско друштво, 1932.
- Павић, Милорад (1983). *Рађање нове српске књижевности*. Београд: СКЗ.
- Пантић, Мирослав (1964). *Народне песме у записима XV–XVIII века*. Београд: Просвета.
- Плотникова, Ана А. (2001). Гробље. *Словенска митологија*. Ред. Светлана Толстој и Љубинко Раденковић. Београд: Zepher Book World, 138–140.
- Рајковић, Ђорђе (1869). *Српске народне песме (женске)*. Нови Сад: Матица српска.
- Ризнић, Мих. Ст. (1890). Лазарице. *Браство* 4, 43–52.
- Ровински, Павле А. (1994). *Црна Гора у прошлости и садашњости*. Том III. Цетиње, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачки центар „Цетиње“, Централна народна библиотека „Ђорђе Црнојевић“, Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Самарџија, Снежана (2014). Танковрха јела и зелен бор. Напомене уз зимзелено дрвеће у народној поезији. *Биље у традиционалној култури Срба II*. Ур. Зоја Карановић. Нови Сад: Филозофски факултет, 5–18.
- Чајкановић, Веселин (1994а). *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*. Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон.
- Чајкановић, Веселин (1994б). *Студије из српске религије и фолклора 1925–1941*. Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон.
- Чајкановић, Веселин (1994в). *Речник српских народних веровања о биљкама*. Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон.
- Andrić, Nikola (1929). *Hrvatske narodne pjesme*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Bandić, Dušan (1983). Концепт посмртног умiranja у религији Срба. *Etnološki pregled* 19, 39–47.
- Foucault, Michel (1997). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias. Preuzeto sa: <http://www.vizkult.org/propositions/alineinnature/pdfs/FoucaultOfOtherSpaces1967.pdf> (приступљено 15. 9. 2016).
- Ingold, Tim (2000). *The perception of the Environment*. London, New York: Routledge.
- Lovretić, J. (i В. Јukić) (1897). Оток, народни живот и обичаји. *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena* 2, 91–459.

Marjanić, Suzana (2004). Južnoslovenske folklorne koncepcije drugotvorenja duše i zopsihonavigacije / zoometempsihoze. *Кодови словенских култура* 9, 208–248.
Moren, Edgar (1981). *Čovek i smrt*. Prev. Branko Jelić. Beograd: Bigz.

Graveyard landscape revived: conceptualisation of death in oral lyric

Ana Vukmanović

Summary

The man and nature become one entity within the motif of posthumous metamorphosis in lyric graveyard landscape. The Dead continue to live in another form – as grass, flowers, trees. Such a conception of death is based on animistic notions and cyclic organization of the world. When a fir grows from the maiden's grave, then death, through the image of cosmic tree, becomes a part of cosmic vertical. Landscape gains a new quality in metamorphosis – life duplicates itself through the life of plants and through transformed lives of the dead. Different images of cultivation of plants on the graves represent the variant of transformation of the Dead into the plants. In such a way, people themselves form the landscape around the grave. At the end, oral lyric poetry develops motives of interment outside the graveyard. In these cases, landscape does not necessarily mean nature, but more often it is a part of human space (garden, vineyard, space near the house of the sweetheart). When the grave is established as a non-house, it represents heterotopia, which connects this world and the other world. Graveyard landscape in oral lyric has communicative function establishing the communicative canal between the Living and the Dead. On the other hand, it has expressive function when it is subordinated to expressing wishes of the deceased and his/her dear ones, as well as emotional relations between them.

Keywords: landscape, grave, oral lyric, metamorphoses, heterotopia, communication

др Ана Вукмановић
Задужбина Илије М. Коларца, Београд
Е-пошта: ana.vukmanovic@hotmail.com

Примљено: 1. 12. 2016.
Прихваћено: 15. 12. 2016.