

ESTELA BANOV-DEPOPE

**IZVEDBENI ASPEKTI HRVATSKOG I MAKEDONSKOG
BALADNOG PJESENITVA**

dr. sc. Estela Banov-Depope, Filozofski fakultet Sveučilišta u Rijeci
изворен научен труд

УДК: 821.163.42-144:821.163.3-144].091
821.163.3-144:821.163.42-144].091

U radu se analiziraju balade u hrvatskoj i makedonskoj usmenoj književnosti kao kompleksni estetski fenomeni. Ovaj je usmeni poetski oblik za folkloriste i istraživače usmenog pjesništva tijekom povijesti predstavljao osobito izazovnu formu obzirom na kriterije definiranja i smještanja unutar klasifikacije usmenih poetskih formi. Balade su često promatrane kao poetska vrsta smještena na granicama lirskog i epskog pjesništva, a dramski su elementi uočavani i u fabularnom tijeku i u izvedbenim karakteristikama ovih pjesama.

Da bi se moglo analizirati cjeloviti estetski potencijal balada potrebno je oblik promatrati u izvedbenom kontekstu što je kod starijih zapisa veoma teško, a za neke primjere i nemoguće jer su svjedočanstva i opisi cjelovite izvedbe rijetki i djelomični. Suvremena građa sabrana modernim audio-vizualnim metodama terenskog rada omogućava, uz promatranje stilskih književnih izražajnih sredstava koja su bila predmetom analiza, i praćenje preplitanja stilskih izražajnih sredstava glazbe, gestikulacije i plesne umjetnosti. Komparativno usmjeravanje na izvedbene aspekte hrvatskog i makedonskog usmenog poetskog izričaja omogućava i bolji uvid u njihovo mjesto u širem južnoslavenskom i slavenskom kontekstu.

Ključne riječi: usmene balade, hrvatsko usmeno pjesništvo, makedonsko usmeno pjesništvo, gesta, intonacija, melodija, značenje.

Mjesto balade u sustavu usmenih književnih oblika i terminološko određenje⁵⁸⁴

Balade se od ostalih vrsta usmene poezije razlikuju specifičnim mjestom u sustavu usmenih književnih oblika te je teško definirati granicu koja ih razdvaja od drugih usmenih oblika u stilovima. U brojnim su definicijama balade određivane kao lirsко-epske pjesme, pa se već time određuje njihovo specifično mjesto u sustavu folklornih oblika. Etimološki, ishodište pojma dolazi iz francuskog jezika (*ballade*) gdje se njime označavalo pjesmu za ples. No, u različitim europskim jezicima postoje razlike u određenju značenja pojma balade kao i u definiranju tipologije folklornih tvorevina na koje se on može primijeniti.⁵⁸⁵ Ponekad se značenje pojnova narodne pjesme i balade u teorijskim raspravama jako približava, a u antologijskim prikazima i zapisima građe tekstovi folklornog porijekla nerijetko su objavljivani u zajedničkim izdanjima s pisanim književnim tekstovima te pritom nisu klasificirani niti grupirani u skladu s folklorističkim i etnografskim kriterijima.

Prema definiciji balade koju donosi *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend* radi se o obliku narativne pjesme koja kao središnju osobinu ima radnju vezanu uz odredene likove i koja se gotovo bez izuzetka pjeva, no za razliku od lirskih pjesama, glazbeni je segment balade podređen tekstualnom. Iako je riječ o obliku koji pripada narodnoj kulturi, balade su kroz povijest često interferirale s pisanim kulturom. Konačno, svaka balada usredotočena je isključivo na jedan događaj ili konfliktnu situaciju, a način prezentacije zbivanja neosoban je i najčešće oblikovan kroz dijalošku situaciju koja brzo privodi priču kraju. Baladne su priče lišene opisa, motivacija postupaka likova i objašnjenja pa ostavljaju slušatelju određenu interpretativnu slobodu. (Leach, 1950:106–107)

U hrvatskoj se književnoj terminologiji pojmovi balade i romance prvi puta javljaju u zbirci umjetničke poezije oblikovane, doduše, u maniri tradicijskog

³⁸⁴ Rad se tematski nadovezuje i proširuje moj tekst o problematici odnosa klasifikacije hrvatskog i makedonskog usmenog lirskog pjesništva objavljen u 2. u nizu zbornika o makedonsko-hrvatskim književnim i kulturnim vezama (Banov – Depope 2009).

⁵⁸⁵ Dobar je primjer za to naziv za međunarodnu udrugu koja se bavi ovim fenomenom i njemu sličnim pojavama. Naziv te udruge na engleskom jeziku glasi *International Ballad Commission*, njemački je naziv *Kommission für Volksdichtung*, dok se ona u francuskoj inačici naziva *Commission internationale pour l'étude de la chanson populaire*. Ovakva terminološka raznolikost istovremeno svjedoči i o raznovrsnosti primjera koji se u folklornim tradicijama pojedinih naroda proučavaju unutar samog područja, ali i o povezivanju šireg pojma narodne ili usmene poezije s užim obilježjima baladnog žanra.

usmenog pjesništva, ali iz pera poznatog književnika. Pojmove je uveo Stanko Vraz u objašnjenjima žanrovske odredenja svojih autorskih pjesama objavljenih u zbirci *Glasi iz Dubrave žerovinske*. Svoje prihvaćanje stranog književnoteorijskog pojma balade Vraz je argumentirao opisom stilskih i poetičkih osobina naših usmenih pjesama i pritom je većinu postojećih primjera narodnih pjesama odredio kao balade.⁵⁸⁶ Njegovo je shvaćanje pojmljova balade i romance djelovalo na kasnije teoretičare.

U starijim se zbirkama usmene poezije u koje su uvršteni i primjeri makedonskih pjesama termin balade ne spominje. No brojni zapisani i objavljeni primjeri odgovaraju definiciji balade: to vrijedi za neke od primjera koje je Stanko Vraz objavio u časopisu *Kolo* 1847. godine, kao i za niz pjesama uključenih npr. u skupine *žalovni*, *samovilski*, *ljubovnji* i druge. U gradi koju je sabrao Vasil Ikonomov pjesme se razvrstavaju prema prigodi u kojoj se izvode i mjestu u kojem su zapisane (ИКОНОМОВ, 1988), no i ovdje je veliki broj primjera koji bi se u suvremenoj klasifikaciji mogao nazvati baladama. Tijekom 20. stoljeća i u makedonskim zbirkama narodnih pjesama postepeno se javlja termin balade. Toma Sazdov je u svojim opisima i klasifikacijama makedonskog usmenog pjesništva ovaj oblik smjestio na granicu lirske i epske poezije, a uočio je i izrazitu povezanost između glazbe koja prati pjevanja i metričkih osobina stihova (Sazdov, 1991:188). Kao specifičnost u zbirkama iz 19. stoljeća valja navesti da je plesna komponenta kao popratna izvedbena karakteristika često navodena u klasifikacijskim sustavima, pa se kod Miladinovaca spominju *igracke* pjesme, a kod drugih autora *orovodne*. Ovi su

⁵⁸⁶ U zbirci svojih autorskih stihova *Glasi iz Dubrave žerovinske* Vraz uključuje objašnjenje u kojem tumači književnoteorijske pojmove balade i romance: "U ovoj knjižici ima i baladah i romanca. Nu šta znaće ove dvě u našoj literaturi skoro nečuvene rěči? Šta je balada i šta romanca? ili koja između njih vlada razlika? – U tome se predmetu svikolici krasoslovci slažu, da su balade i romance epopeje en miniature. Nu ne slažu se njihova mněnja o značaju, koji razlikuje baladu od romance. (...) A nekoji sude da razlika zavisi jedino od obraza ili forme, u kojoj se ove pěsni izvode, s kojim se mněnjem i ja slažem, uputjen, da ovdě (pokoliko su meni literature germanskih i romanskih naroda poznate) druge razlike neima, nego što je narodna, t.j. da južnozapadni (romanski) narodi imadu ponajviše romancah, a sëvero-zapadni (germanski) baladah. (...) sudim, da naš narod (kao i svi gotovo ostali narodi) tu strukturu pěsmah već imade, nu pod drugim imenom poznatu. U koji će razred spadati veći dio naših narodnih pěsmah (ako jih hoćemo da usporedimo polag pravilah estetičnih) – ako ne u razred baladah i romancah? Koji jih odlikuje duh (ako ono oduzmeno, - što svaki narod imade svojeg vlastitoga, značajnoga) ako ne onaj koji živi u baladah i romancah tudijih narodah. Može se obavštiti o tome svaki čitatelj, koji uzporedi němačke, englezke balade i španjolske romance s našimi narodnim pěsmami." (Vraz, 1864:101–102)

primjeri ponekad čisto lirskog karaktera, ali brojni tekstovi namijenjeni plesu imaju izraženu narativnu crtu te opisuju neki događaj u nešto kraćem obliku nego li je to slučaj s opisima zbivanja u epskim pjesmama.

Proučavanje baladnih primjera

Tradicionalna je balada umjetnička formu koja je umjetničkom kvalitetom i specifičnošću izvedbenih karakteristika nerijetko privlačila pozornost kako domaćih ljubitelja folklora i tradicijske kulture, tako i stranih folklorista, etnologa i etnomuzikologa. Balade se u teorijskim i folklorističkim radovima rjeđe promatralo kao umjetnički oblik koji prisutnošću raznovrsnih umjetničkih izražajnih sredstava izlazi izvan okvira interesa znanosti o književnosti te prelazi u područje šireg interesa estetike, semiotike te sociologije umjetnosti. Većina radova o ovom složenom umjetničkom i kulturnom fenomenu, sagledavala je baladu prvenstveno kao verbalnu tvorevinu, a manje kao izvedbenu umjetnost te je pozornost istraživača najintenzivnije usmjeravana prema jezičnom aspektu, porukama prenesenim kroz verbalni medij i njihovoj analizi. Cjeloviti je estetski potencijal, koji postaje dostupan tek pri analizi temeljenoj na umjetničkoj izvedbenoj situaciji i koji proizlazi iz specifičnog sustava vrednota prisutnog u tradicijskim zajednicama u kojima su baladni primjeri predstavljali segment nematerijalne kulturne baštine, nedostatno prepoznat i neadekvatno vrednovan.

Ovakav je znanstveni pristup tekstualnom segmentu zapisanih balada zapravo posljedica činjenice da je većina analiza baladnih tekstova vršena na zapisima iz starijih i novijih razdoblja. Baladni su folklorni oblici dio nematerijalne kulturne baštine (shvaćene na način kako je definira deklaracija UNESCO-a donesena u Parizu 2003. godine) koji se istovremeno manifestira u nekoliko različitih područja: kao usmena predaja i kao oblik izvedbene umjetnosti. U prošlosti je većina zapisanih primjera u svom primarnom izvedbenom kontekstu bila uključena u obredni ili običajni kontekst i praćena plesom, najčešće u kolu. Iako su u definiciju ovog oblika uključeni različiti aspekti i umjetnička izražajna sredstva (verbalni, melodijski i plesni elementi), klasične su analize balada najviše pozornosti posvećivale narativnim elementima i tematskom aspektu. Kako su u ukupnoj zapisanoj i još postojećoj folklornoj građi na hrvatskom i makedonskom prostoru baladni primjeri veoma brojni i svojom umjetničkom kvalitetom znatno nadilaze epsku narativnu poeziju, u nastavku će se na temelju novijih rezultata oralističkih teorija

nastojati na postojeću sabranu građu primijeniti klasifikacijski model koji u usmenom pjesništvu postavlja medij prijenosa kao osnovni kriterij.

Tipologija usmenih pjesama i njen utjecaj na razumijevanje balada

Uzme li se u obzir recentna tipološka podjela usmene poezije koju je predložio John Miles Foley u svojoj studiji paradoksalnog naslova *How to Read an Oral Poem* [Kako čitati usmenu pjesmu] (Foley, 2002:39), primjeri usmene poezije europskih naroda, pa tako i hrvatsko i makedonsko pjesništvo, nude različita polazišta za analizu obzirom na vrijeme kada su zabilježeni. Foley u svojoj knjizi o smjernicama za analizu različitih tipova usmenog pjesništva predlaže podjelu svjetske usmenoknjiževne baštine na četiri temeljne kategorije obzirom na medij u kojem je poetski primjer oblikovan, u kojem je izведен te na recepciju teksta. Ta četiri tipa su:

1. *Usmene izvedbe* – oblikovane i izvedene usmeno, recipirane slušno (ovdje pripadaju svi produktivni tipovi usmene poezije koji se danas izvode u tradicijskom kontekstu pa tako primjeri hrvatskih i makedonskih pjesama iz različitih regija i različite žanrovske pripadnosti);
2. *Ozvučeni tekstovi* – pjesme oblikovane pismom, izvodene usmeno i recipirane slušno (kao primjer je navedena sjevernoamerička poezija koju dionici različitih doseljeničkih etničkih skupina obično nazivaju *slam* poezijom);
3. *Glasovi iz prošlosti* – na sve tri razine postoji alteriranje usmenog i pisanih medija. Ovi su primjeri u vrijeme zapisivanja funkcionalni kao usmeni tekstovi, a za kasnije primatelje kao pisana književnost (npr. Homerovi epovi) i
4. *Napisane usmene pjesme* – na sve tri razine prisutan je pisani medij. Pjesme koje pripadaju ovoj skupini pisci su oblikovali slijedeći poetičke norme usmene književnosti. Nerijetko se za ovu skupinu tekstova koristi i termin literarnog folklorizma. Foley navodi kao primjer Njegoševu poeziju, a moglo bi se dodati da u ovaj tip tekstova pripadaju i autorske pjesme Stanka Vraza koje su uvrštene u prethodno spomenuto zbirku i pjesničko stvaralaštvo Konstantina Miladinova.

Ovakva klasifikacija iz pera autora koji je dio svojih zaključaka o specifičnostima usmene poezije temeljio i na terenskom radu na južnoslavenskim prostorima, može pomoći i u razumijevanju specifičnosti hrvatskih i makedonskih baladnih primjera. Činjenica da je većina zapisa iz

ranijih vremena kada su izvedbe baladna i drugih usmenih pjesama bile brojnije i uobičajenije, nastala bez pomoći složenijih tehnologija zapisivanja, dovela je do poteškoća u razumijevanju njihova značenja. Za starija povijesna razdoblja postoje sačuvana samo pisana svjedočanstva i zapisi pojedinih poetskih tekstova. No iako su oni, poput klasičnih antičkih epova, u vrijeme kada su zapisani predstavljali živu usmenu građu, postojeća je rukopisna, a još češće tiskana grada u književnoj historiografiji pa i u folkloristici posljednjih desetljeća čitana na isti način kao i pisana poezija. Tako je dio recentnih filoloških analiza zanemarivao nezabilježeni dio izvedbenog potencijala primjera koji u zapisima nije mogao biti očuvan. Slijedimo li kriterije Foleyeve analize, klasični zapisi usmenih pjesama iz 19. stoljeća ne mogu se uvrstiti u skupinu *usmenih izvedbi*, već bi trebali biti uključeni među primjere tzv. *glasova iz prošlosti*.

Osobita je vrijednost za razumijevanje povijesne dinamike i potencijalnu rekonstrukciju značenja ili čak konstrukciju novih značenjskih potencijala⁵⁸⁷ u postojanju zapisa inačica usmenih tekstova i svjedočanstava o njima iz različitih razdoblja. Kako su slične pjesme nastavljale svoj život u tradicionalnim sredinama pa su kao takve bivale zabilježene i u tonskim i video zapisima od početaka 20. stoljeća pa do naših dana, primjeri pružaju mogućnost za revalorizaciju i nove analize.

Kompleksniji pristup metodologiji proučavanja i generiranju značenja balada

Ovakva metodološka podjela zapisa i svjedočanstava o baladama te suvremenih izvedbi na zasebne tipove, omogućuje i primjenu specifičnih analitičkih postupaka ovisno o pripadnosti primjera prošlim ili suvremenim usmenim repertoarima. Daljom razradom i povezivanjem metodoloških

⁵⁸⁷ Zanimljiv pristup opisu razlike između izvedbe i zapisa usmenih tekstova iznijet je u raspravi pod naslovom *O usmenoj književnosti izvan izvornog konteksta*. (Bošković-Stulli, 1983: 151–178) Iako se ova studija na prvom mjestu bavi problematikom proznih formi koje su puno više od baladnih primjera i drugih vrsta usmenih pjesama orijentirane na verbalnu stranu izričaja, autorica na kraju teksta donosi zaključak kako zapisani tekst u recepciji čitatelja koji je navikao primarno na komunikaciju s pisanim (umjetničkom) književnošću, otvara mogućnosti za stvaranje novih i kompleksnijih značenja koja samo pri slušanju kazivača u tradicijskoj sredini nisu bila prepoznatljiva. Takvo shvaćanje o novim potencijalima zapisanog usmenog teksta govori istovremeno i u prilog semantičkog potencijala izvedbenog konteksta jer različiti načini postojanja folklornog teksta (u izvedbi i u zapisu) generiraju različita značenja.

pristupa relevantnih za teorije oralizma, neofolkloristiku i etnopoeitički pristup tradicionalnoj književnosti kako ga je metodološki osmislio Dell Hymes, razvijen je složeniji sustav za bilježenje, ali i za razumijevanje poetskih značenja koji uključuje i kvalitetu glasa, jačinu, intonaciju te posebno pauze pri izvedbi usmenih poetskih tekstova kao nositelje značenja. (Foley, 2002, 95)

Za primjere usmenih izvedbi, Foley je predložio etnopoeitički pristup. (Foley, 2002:95) Polazeći od teze da usmena poezija treba biti čitana na drukčiji način od pisane poezije (odnosno da se njeno značenje konstruira na kompleksniji način), autor se založio i za kompleksniju metodu bilježenja. Nadovezujući se na istraživanja Della Hymesa, u zapisima usmenih kazivanja i pjesama, uz pomoć specifičnih grafičkih mogućnosti (verzal, kurziv, posebni znakovi,...) nastoji se zabilježiti i vrednote govorenog jezika kao što su jačina, intonacija, duljina pauza i slično. Cezura ili pauza kao versifikacijske osobine posebno je vidljiva kod usmene poezije. Za usmene pjevače, pauza pri pjevanju stihova ima funkciju odmora, ali i semantički aspekt jer se izdvajanjem skupova riječi dobivaju logičke cjeline s izraženijim značenjskim aspektom. Ponavljanja i refreni također su puno važniji u usmenim izvedbama nego u zapisima jer se kroz njih ostvaruje socijalna povezanost pjevača i zajednice. Hymesov etnopoeitički pristup, osim što omogućava veću preciznost zapisivanja verbalnog segmenta usmene izvedbe, obraća posebnu pozornost i na izvedbene razlike između pjevanja i kazivanja te socijalnu percepciju gorovne i glazbene komunikacije koja se razlikuje od sredine do sredine. (Hymes, 1980:67)

Posljedice pretvaranja usmenih izvedbi u zapise

Tijekom 19. stoljeća diljem Europe, a posebno među narodima srednje, istočne i jugoistočne Europe koji prolaze kroz preporodne procese, odvija se proces zapisivanja tradicijske kulture i bilježenja *narodnih* pjesama. I premda suvremeni folkloristi i filolozi koji se bave ovom vrstom kulturnih tradicija promiču termin *usmene* poezije proizišao iz teorija 20. stoljeća, stariji termin istovremeno otkriva i zapisivačke intencije kao i metodološke prednost i nedostatke ovakvih pristupa. Filološki orijentirani i obrazovani zapisivači tradicijskih usmenih pjesama posebnu su pozornost posvećivali jezičnom aspektu ovih pjesama. U *verbalnim* ostvarenjima tradicijskih seoskih zajednica koje su procesom zapisivanja nastojali očuvati od nestanka, prosvjetitelji i intelektualci nalazili su potvrdu nacionalne specifičnosti i jedinstvenosti. Stoga

je jezična strana ovih tradicionalnih umjetnina bila u žarištu interesa romantičarski zanesenih ljubitelja narodne umjetnosti.

Iako su neki od njih pokušavali i notnim zapisima sačuvati bar dio ukupnog učinka koji su pjesme na njih imale, najveći je dio procesa transkribiranja usmenih tradicija bio usmjeren na tekstualnu, verbalnu stranu narodnih pjesama. Dodatni je argument za takav pristup i takvu valorizaciju tradicijske kulture na srednjoeuropskom, južnoslavenskom prostoru bio i u činjenici da su se paralelno odvijali procesi standardizacije nacionalnih jezika na temeljima starijih pisanih, ali i usmenih kulturnih poticaja pri kojima je usmena tradicija puka služila kao znak otpora stranim vladarima. No paradoksalan je podatak da je veliki dio notnih zapisa nastalih unutar sabiračkih aktivnosti sredinom 19. stoljeća ostao u rukopisu, da neki od tih zapisa nisu bili nikada tiskani, a znatan se je dio i izgubio tijekom vremena.

Što se tiče plesa i plesnih pokreta koji je bitan element ukupnog izvedbenog estetskog potencijala primjera pjesama koje su se izvodile u kolu, starija razdoblja nisu raspolagala kinetografskim mogućnostima (znacima za točno bilježenje plesnih pokreta) pa se svjedočanstva o izvedbenom aspektu svode na općenite opise plesova koji se javljaju tek u nekima od rukopisnih ili tiskanih zbirk i to uklopljeni u opise običaja.

Interes za melodiju koja prati baladne tekstove

Etnomuzikološki se interes za melodiju stranu folklornih baladnih primjera javlja kod osvještenijih poznavatelja i ljubitelja tradicijske kulture relativno rano. Jedan od najstarijih etnomuzikoloških melografskih primjera potjeće iz pera Petra Hektorovića i bilježi napjev na koji ribar Nikola pjeva tekst baladne bugarske *Kada mi se Radosave vojevoda oddiljase* te napjev lirske pjesme *I kliče devojka* koju su zajedno pjevali Paskoje i Nikola. Prezentirani usporedno, ova dva notna zapisa svjedoče o melodijskim i ritmičkim razlikama napjeva u različitim tipovima pjesama koje je sredinom 16. stoljeća uočio jedan od najranijih europskih etnomuzikologa.

No, bilježenju notnih zapisa u 19. se stoljeću posvetio relativno manji broj zapisivača usmenih tradicija i folklorne građe. Jedan je razlog za tu pojavu bio u melodijskim specifičnostima tradicijskih folklornih obrazaca koji su se opirali ustaljenim oblicima bilježenja, a drugi u manjem interesu publike za ovakve zapise te u grafičkim mogućnostima pojedinih izdavača. Tako se desila paradoksalna pojava koja je podjednako prisutna i u hrvatskoj i u makedonskoj

etnomuzikološkoj literaturi, da su notni zapisi iz prve polovice i sredine 19. stoljeća u koje su njihovi zapisivači uložili puno truda i vremena, izgubljeni a da prethodno nikada nisu bili tiskani. Naum Miladinov, manje poznati brat Dimitrija i Konstantina, smatra se prvim makedonskim melografom, no njegovi notni zapisi koje je priređivao za *Zbornik* objavljen u Zagrebu 1861. tamo nisu objavljeni, a rukopis je kasnije izgubljen. (Ortakov, 1975:307) Konstantin u predgovoru zbornika samo navodi da zbog opsega knjige nije bilo moguće objaviti melodije pjesama.

Sličnu su sudbinu nekoliko desetljeća ranije doživjeli i Vrazovi notni zapisi. Iako je njihov autor intenzivno pokušavao objaviti zbirku usmenih zapisa iz različitih ilirskih, odnosno južnoslavenskih krajeva te je radi potpunosti takvog izdanja bilježio i melodije pjesama, njegova rukopisna grada nikada nije tiskana, znatan je dio izgubljen, a istu sudbinu doživjeli su i notni zapisi. No, sabrana grada i intenzivan interes ovog autora naveo ga je da usporedi važnost hrvatskih čakavskih pjesama s makedonskim i bugarskim za opću slavistiku. (*Kolo III* 1843: 32) Tom je prilikom pozvao i aktualne i potencijalne suradnike *Kola* na sabiranje i objavljivanje primjera te na pomniju filološku analizu koja bi bila relevantna za povijest i etnografiju južnih Slavena.

Kada se krajem 19. i početkom 20. stoljeća u dokumentiranju tradicijskih izvedbenih modusa počelo koristiti složenije tehnološke mogućnosti Edisonovog fonografa, ranije oblikovana socijalna hijerarhija među usmenim poetskim žanrovima koja je osobito cijenila epsku poeziju, isticala je istraživanje epske građe, dok su pjevani baladni narativni primjeri kojima je bila obilježena građa iz priobalnih i otočnih hrvatskih prostora kao i makedonsko usmeno stvaralaštvo, izazivali manji interes kod istraživača.⁵⁸⁸ Tako je sustavno fonografsko bilježenje koje je tridesetih godina 20. stoljeća poduzeo Matija Murko usmjereni na epsku poeziju i terenski je potpuno zaobišao makedonske prostore. Slično tome, niti terenska istraživanja američkih autora Milmana Parryja i Alberta Batesa Lorda, iako su zahvatila

⁵⁸⁸ Iako je za tvorbu značenja i estetiku epske pjesme melodiska komponenta znatno manje bitna nego kod lirske i baladne primjera, Murkovo bogato terensko iskustvo navelo ga je da istakne važnost međusobne veze između vokalne (pjevanje) i instrumentalne izvedbe (sviranje). Ograničene mogućnosti relativno jednostavnog tehnološkog pomagala kakvo su bili onovremeni fonografi, djelovale su i na kvalitetu zapisa te je time i analiza građe sabrane na terenu bila otežana: „Fonografiranje pjesama s prathnjom instrumenta otežano je poglavito time, što su pjevanje i sviranje nerazdjeljiva cjelina, ali ne mogu biti odjednom fonografirani. (...) Na taj način nastaje dosta velika udaljenost od pjevačevih usta do instrumenta, tako da obično nije moguće malim Edisonovim instrumentom zahvaćati u isto vrijeme i pjevanje i sviranje.“ (Murko, 1951 II:535)

makedonski prostor, nisu se detaljnije bavila melodijskim osobinama baladnih primjera u kojima su dominirali lirski elementi, pa takva grada i nije sustavno zapisivana.

Plesna komponenta i geografske specifičnosti hrvatskih i makedonskih primjera

Izvedbeno najatraktivniji primjeri usmene poezije su oni koji su praćeni plesom, a kada je riječ o tradicijskim primjerima radi se uglavnom o izvedbama u kolu. Ovaj je izvedbeni aspekt u nekim od klasifikacija makedonskih pjesama oznaka zasebnih skupina pa se tako izdvajaju *igračke* i *orovodne* pjesme. Ti su primjeri obično nešto kraći od većine narativnih pjesama, ali i oni često uključuju likove, radnju i priču obilježenu emocionalnošću pa se neki mogu istovremeno promatrati i kao primjeri balada.⁵⁸⁹ Opise vremena i mjesta na kojima se izvode narodna kola može se naći u Konstantinovu predgovoru Zborniku. Priredivač ističe ulogu djevojaka i opisuje načine izvođenja samih plesova.

Na hrvatskom su prostoru tipičan primjer balada koje se izvode u kolu tradicionalne osmaračke pjesme koje se izvode u Novom Vinodolskom do našeg vremena, a čiji su tekstovi bilježeni još u 19. stoljeću. Semantiku kola te raspored sudionika izvedbe i povezanost ovih elemenata s doživljajem sudionika opisala sam u tekstu *Intersubjektivnost i neki od hrvatskih usmenih oblika*. (Banov – Depope, 2011: 63–65) Plesni elementi i ovdje su bili najuže povezani s melodijom i tekstovima pjesama, a izvodači su pjevanjem slijedili pretpjevače koji su započinjali vokalnu izvedbu. Kao i u makedonskim primjerima, i u opisu novljanskih izvedbi u kolu naglašava se mnogobrojnost sudionika folklorne izvedbe.

U radu Mire Sertić koji razmatra formu i funkciju narodne balade autorica promatra balade kao europski internacionalni sociokulturalni fenomen i zaključuje da je u njima stilizacija naracije i način oblikovanja teksta najuže

⁵⁸⁹ Baveći se žanrovskim određenjem balada i definiranjem granica koje ovaj tip pjesama dijeli s jedne strane od lirske, a s druge strane od epских pjesama, Tanja Perić-Polonijo posebno je istaknula izvedbene elemente kao što su pjevanje balada, funkcija pripjeva i plesno izvođenje. (Perić-Polonijo, 1988:49) No, premda su istraživači koji su imali terensko iskustvo u radu s baladnim primjerima svjesni važnosti ovih elemenata za samo poimanje žanra, recepcija balada temeljena na zapisanim primjerima veoma često nedostatno ističe ova umjetnička izražajna sredstva kao konstitutivni element ove folklorne vrste kao tipa izvedbene prakse.

povezan s izvedbenim plesnim aspektom. Autorica ove rasprave iznosi tezu kako su balade nastale iz društvene potrebe kada se ples odvojio od kulta i postao oblik zabave. Kao posljedica ove funkcionalne promjene, publika je počela plesati i uz narativne pjesme, a ne samo uz lirske kao što je to ranije bio slučaj. Iz opisanog povijesnog razvojnog procesa autorica zaključuje: "Balade su još uvijek povezane uz ples, jer su u svojoj strukturi zadržale sve one karakteristične osobine koje su se kod njih razvile pod utjecajem plesa i melodije." (Sertić 1965: 366–367) Povezivanjem funkcije koju pjesma ima u zajednici s književnom vrstom kojoj pripadaju tekstovi epskih pjesama i balada, Mira Sertić došla je do zaključka kako recitacija čini pjesmu epskom, dok ples koji prati narativnu pjesmu i određuje njenu ritmičku i metričku organizaciju istovremeno pridonosi njenoj dramatiziranosti (Isto). Izdvajajući izvedbeni aspekt balade, studija povezuje kompleksne žanrovske osobine baladnih tekstova i njihovu funkciju u zajednici.

Integrativni pristup izvedbenim aspektima balade

Radi preglednosti prikaza aspekata tvorbe značenja i uključivanja pojedinih psiholoških procesa u estetsko iskustvo sudjelovanja u izvedbenom činu, pokušat ćemo tablično predložiti neke od važnijih sastavnica.

Psihodinamika oralizma oblikovana je na složenijem sklopu iskustava koja nisu podjednako dostupna niti sudionicima u zbivanju niti promatračima koji pokušavaju objektivno pratiti zbivanje u zajednici. Izvedba balade sudjeluje u oblikovanju dvaju uočljivih tipova osobnih iskustava – racionalnog i emocionalnog. Kognitivna je spoznaja povezana s racionalnim procesima mišljenja i predocavanja i ona je uglavnom svjesna. Ova je dimenzija najvećim dijelom očuvana i kada se tekst balade zapiše.

Drugi je tip iskustava vezan s emocionalnom komponentom. U situacijama povezivanja verbalnog i melodijskog aspekta ljudskog glasa emocionalni se doživljaj pojačava. Isto se dešava i kada izvedbu prate ritmički pokreti tijela pri plesu. Sudionik izvedbenog čina pritom je svjestan da proživljava dublje iskustvo, ali se takvo iskustvo teže verbalizira. Kada se radi o tekstualnim aluzijama na zbivanja i likove iz lokalne sredine, oni se prepoznaju, uspostavlja se korelacija između teksta i konteksta, ali zbog socijalnih pravila aluzivne se komponente ne razrađuju dalje izvan izvedbenog čina. Tijekom izvedbi sudionici nerijetko doživljavaju međusobnu povezanost, ali je najčešće ne izdvajaju kao dio iskustva koje smatraju podložnim verbalizaciji. Veći dio ovog

iskustva gubi se procesom izdvajanja pjesme iz izvornog konteksta, iako suvremeni audiovizualni zapisi donekle čuvaju i ove komponente. Emocionalna proživljavanja sudionika u izvedbi i publike međusobno interferiraju i tako se uzajamno osnažuju čime se stvara jedinstveni prostor intersubjektivnog proživljavanja kulturnih sadržaja što olakšava i učvršćuje njihovo trajno pohranjivanje u individualnu memoriju, odnosno učvršćivanje pozicije dramskog uprizorenja u kolektivnom pamćenju.

Konačno, za razliku od pisanih teksta, usmena izvedba balade pokreće niz nesvjetskih fizioloških procesa. Antropološka i etnomuzikološka literatura evidentirala je promjene u načinu disanja i brzini otkucanja srca pri pjevanju i plesanju, no u novije se vrijeme spominju i promjene u endokrinim procesima i moždanoj aktivnosti pri izvođenju nekih tradicijskih izvedbenih oblika, iako je taj segment teško podvrći dubljoj analizi. Posebno je za plesne izvedbe karakteristično uključivanje ove dimenzije koja svojom suptilnom semantikom mijenja semantiku tekstualnog i melodijskog dijela. Interpretacija značenja i znakovitosti plesne geste rezultat je drukčijeg stanja svijesti, sudionikovo se iskustvo oblikuje na predsvjetskoj razini.

Racionalno iskustvo	Emocionalno iskustvo	Fiziološko stanje
Svjesno	Djelomično svjesno	Nesvjesno
Misaoi procesi	Doživljaj dramske radnje	Tjelesni ritmovi
<ul style="list-style-type: none"> - verbalni elementi balade: značenje riječi - pojmovno mišljenje - slikovno mišljenje 	<ul style="list-style-type: none"> - razumijevanje aluzivnih elemenata koji povezuju priču balade i stvarne situacije - empatijsko iskustvo: suživljavanje s doživljajima likova - interpersonalne reakcije pri dramskom uprizorenju 	<ul style="list-style-type: none"> - uskladivanje disanja pri plesu, pjevanju i verbalnim iskazima - otkucaji srca - fiziološke promjene koje je teže pratiti: endokrine promjene, moždani valovi

Tablica - Doživljajno-spoznanjni aspekti sudjelovanja u izvedbi balade

Činjenica da su se i na hrvatskom i na makedonskom prostoru neki od ovih arhaičnih tradicijskih oblika koji objedinjuju različite umjetničke izražajne

osobine (književne, glazbene i plesne) održale u funkciji dulje nego na drugim europskim prostorima upućuje na važnost daljeg proučavanja njihovih izvedbenih aspekata koji uključuju znatno složenije semantičke potencijale nego li što je moguće realizirati analizom verbalnog zapisa pjesma.

Literatura:

- Банов-Депопе, Е. 2009. *Лирските облици во хрватската и во македонската усна поезија* // Македонско-хрватски книжевни и културни врски II / ур. Васил Тоциновски, Лорета Георгиевска-Јаковлева и Мишел Павловски (уредници). Скопје: Институт за македонска литература: 73-90.
- Banov-Depope, E. 2011. *Zvuci i znaci. Interkulturne i intermedijalne kroatističke studije*. Zagreb, Leykam international d.o.o.
- Bošković-Stulli, M. 1983. O usmenoj književnosti izvan izvornog konteksta. U: *Usmena književnost nekad i danas*, Beograd, Prosveta: 151–178.
- Hymes, D. 1980. Proučavanje interakcije jezika i društvenog života u *Etnografija komunikacije*. Beograd, BIGZ: 63–121.
- Икономов, В. 1988. *Старонародни песни и обичаи од Западна Македонија*, Redakcija dr. Kiril Penušliski, dr. Blaže Ristovski, dr. Blaže Petrovski, Skopje, Institut za folklor "Marko Cepenkov".
- Leach, Mac E. 1950. Ballad. U *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, vol. I. Leach, Maria, ur. New York: Funk & Wagnalls Co., 107–111.
- Miles Foley, J. 2002. *How to Read an Oral Poem*. Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- Murko, M. 1951. *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*. Sv. I i II. Zagreb: JAZU.
- Ortakov, D. Dec., 1975. Approaches to the Study of Macedonian Musical History. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 6, No. 2: 307–317. <http://www.jstor.org/stable/836613>; pristupano: 27/05/2014.
- Perić-Polonijo, T. 1988. The Ballad and the Lyric Poem u Rajković, Z. ur. *Ballads and other genres = Balladen und andere Gattungen*. Zagreb, Zavod za istraživanje folklora.
- Sazdov T. 1991. Macedonian Folk Poetry, Principally Lyric. *Oral Tradition*, 6/2 3: 186–199.
- Sertić, M. 1965. Forma i funkcija narodne balade. *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, 338: 307–373.
- Text of the Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage*. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00006>.
- Vraz, Stanko. 1864. *Děla Stanka Vraza. Drugi dio. Glas i Dubrave žerovinske. Gusle i tambura*. Zagreb: Matica ilirska.

SUMMARY

PERFORMATIVE ASPECTS OF CROATIAN AND MACEDONIAN BALLADS

The ballad in oral tradition is analyzed in the paper as a complex multimodal aesthetic phenomenon. This oral poetic form is perceived as a provocation for researchers of folklore and oral literature according to definition criteria and placement inside the classification of oral forms. Ballads are often perceived as a borderline form between lyric and epic poetry, and dramatic elements were noticed in narrative process and performance of the song.

If we want to analyze multimodal characteristics of ballads, it is necessary to view the form as performance what is difficult and sometimes impossible for older records because there are rare and fragmental descriptions of the context.

Contemporary sources enable observation of literary expression means and verbal stylistic, that had been object of numerous analyzes, and interrelations of music, gesture and dancing expressions. Aesthetic effect of ballad isn't simple result of addition of various artistic segments but its' pathos and intensity result from complex interaction of different aesthetic experiences.

Key words: Popular Ballads, Croatian and Macedonian oral poetry, meaning, gesture, melody.