

FORMA I FUNKCIJA NARODNE BALADE

I

UVOD

Narodna poezija u odnosu prema umjetnoj poeziji

Kad u umjetnoj poeziji nastaje novo djelo, ono je podložno intencijama svoga autora. Pjesnik kojega ime poznamo može prema svojoj volji, svom ukusu, raspoloženju ili prema svojim sposobnostima i sklonostima napisati roman ili ep, dramu u stihovima ili u prozi, ili lirsku pjesmu. Kad je djelo dovršeno, dolazi pred publiku, koja ga prima ili otklanja. Ako je djelo i otklonjeno, ono ipak ostaje sačuvano, jer je zapisano ili štampano, pa može i u kojoj budućoj generaciji opet doći na vidjelo te steći priznanje i uspjeh. – U narodnoj poeziji, gdje se djelo, kojega je autor većinom nepoznat, širi usmenom predajom, odnos: autor – publika – djelo, pa sudbina i opstanak djela, posve su drugačije i uže povezani. Oni čine jednu jedinstvenu, nerazrješivu cjelinu. Ako se djelo ne sviđa publici, osuđeno je na potpunu propast i potpun zaborav, jer u narodnoj poeziji ostaje samo ono što je slušaoce oduševilo, pa ni jedna buduća generacija ne može neku od slušalaca otklonjenu kompoziciju iznijeti na vidjelo. Kad, dakle, u narodnoj poeziji nastaje djelo, ono mora nastati iz te uzajamne povezanosti autora i publike. Volja i sposobnost autora nije jedini uzrok tome kakvo će djelo nastati, jer ono proizlazi iz cijeloga kompleksa međusobno povezanih uzroka i reakcija. Kako su pak u narodnoj poeziji zastupljene gotovo sve vrste pjesništva, jednako kao i u umjetnoj poeziji, to je važan i privlačljiv zadatak nauke o književnosti da istraži sve one uzroke koji su pored inicijative autora bili presudni da su nastale sve te raznolike vrste narodne poezije.

Glavni zadatak ove radnje bit će stoga da na jednom području narodne poezije, i to na području epa i balade,¹ nastoji pronaći i objasniti uzroke koji su formirali ep, a koji baladu, i da te rezultate primijeni na englesko-škotske balade, te da na taj način pokuša objasniti postanak tipičnog oblika tih balada.

MOGU LI DOSADAŠNJE TEORIJE O POSTANKU
ENGLESKO-ŠKOTSKIH BALADA DOKRAJA PROTUMAČITI
SVE KARAKTERISTIČNE OSOBINE TE VRSTE NARODNE
POEZIJE

II

Engleski predromantizam, koji je dao najznačajniji impuls za skupljanje narodne poezije² i koji je djelovao na engleske romantičare da su ili počeli skupljati narodne pjesme (kao na primjer Sir Walter Scott) ili su se povodili za tonom narodnih balada (kao na primjer Keats i Coleridge), djelovao je na romantizam u Njemačkoj, pa se i tamo razvilo zanimanje za narodnu poeziju. I u drugim se evropskim narodima za romantizma mnogo ljubavi posvećivalo narodnoj poeziji. Upravo u vrijeme romantizma javilo se mišljenje da su balade najstarija vrsta pjesništva i da se njihov početak gubi u davnim vremenima primitivne ljudske zajednice, gdje su po mišljenju nekih učenjaka nastale skupnim

¹ Izrazu »balada« pridaju se često različita značenja. 1. Nazivom balada (popular ballads) Englezi označuju svoje narodne pjesme. Zato pojam »balada« u značenju »englesko-škotska balada« znatno prelazi literarni pojam »balada«, jer se među »popular ballads« ubrajaju pjesme gotovo lirske, zatim pjesme sa snažnom dramatskom radnjom, koje bi odgovarale litrearnom pojmu balada, i, napokon, duge epske pjesme koje su veoma slične našim junačkim narodnim pjesmama. Dakako, osim toga značenja riječ »balada« ima u engleskom jeziku i sva ostala značenja koja balada ima u našem jeziku. 2. Englesko-američki učenjaci baladama gotovo uvijek nazivaju i narodne pjesme ostalih evropskih naroda ako su slične englesko-škotskim narodnim pjesmama. Tako na primjer J. Entwistle i Dragutin Subotić nazivom »European Ballads« obuhvataju sve evropske narodne pjesme pričalice, među njima i naše junačke pjesme. 3. Izraz »balada« označuje određenu literarnu vrstu. – Budući da problematika englesko-škotskih narodnih balada stoji u središtu ove radnje, pa se citiraju mnogi engleski i američki učenjaci, morat će se u izrazu »balada« nazivati literarna vrsta, jednako kao i narodna pjesma. Stoga će se u onim slučajevima gdje bi moglo doći do nesporazuma uvijek u bilješci označiti u kojem se značenju taj izraz na određenom mjestu upotrebljava.

Na ovom mjestu naziv »balada« označuje evropsku narodnu pjesmu koja po svom obliku odgovara literarnom pojmu »balada«.

² James Macpherson počeo je god. 1760. objelodanjavati tobožnje prijevode pjesama mitskog barda Ossiana, a Sir Thomas Percy objelodanio je god. 1765. svoju zbirku »*Reliques of Ancient English Poetry*«, u kojoj osim umjetnih pjesama ima i velik broj narodnih balada. To je prva značajna zbirka engleskih i škotskih narodnih balada.

skladanjem mnoštva. Grimmova izreka »Das Volk dichtet« općenito se citirala i često joj se pridavalo potpuno krivo značenje. Do velike zabune došlo je i zbog toga što stariji istraživači narodne poezije nisu pravili razlike između balada i starih germanskih junačkih pjesama, »Heldenlieder«, koje su nekoliko stoljeća starije od balada. Stoga su prema nekim teorijama, koje su nastale za prvih decenija 19. stoljeća, kraće epske pjesme, među koje su se ubrajale i balade, starije od epova. U to vrijeme postavlja Lachmann,³ pod utjecajem Wolfova djela »*Prolegomena ad Homerum*«, svoju teoriju o postanku Nibelunga te dokazuje da je ep nastao stapanjem kraćih epskih pjesama u cjelinu. Slično je za englesku narodnu poeziju htio dokazati W. M. Hart.⁴ On je postavio tezu da postoji kontinuirani razvoj od jednostavne balade do epa. Tu svoju teoriju dokazuje na poznatijoj kompilaciji »*The Geste of Robin Hood*«, ali i sam primjećuje da postoji velika razlika između toga djela i Beowulfa.

Kasnije je prevladalo mišljenje da su balade nastale kraćenjem epova, pa da su englesko-škotske balade degenerirani srednjoeنگleski romantični epovi (ME. Metrical Romances). To mišljenje nekih stručnjaka iznosi William Panton Ker u svojoj knjizi »*Medieval English Literature*«, ali ga ujedno pobija. On kaže da neki balade drže degeneriranim romantičnim epovima, a one se doista pojavljuju u vrijeme kad su najbolje »ME. Metrical Romances« već prošle; nadalje, da je posve sigurno da su neke balade nastale od epova, na primjer balada »*Hynd Horn*« da dolazi od starog epa »*King Horn*« ili od epa »*Horn Childe*«, ali, nastavlja Ker, izrazi »iskvarenost«, »degeneriranost« ne mogu protumačiti oblik balade, jednako kao što se ne mogu protumačiti »*Miracle Plays*« na taj način da se nazovu iskvarenim Svetim pismom.⁵

U svom djelu »*Das sprachliche Kunstwerk*«⁶ Wolfgang Kayser spominje teoriju o postanku balada iz epova kao opće priznatu činjenicu. Ali on mnogo šire formulira svoj sud, pa ne veli da su balade nastale kraćenjem ili degeneracijom epova, nego su se razvile iz epova.

»*Lied und Epos in germanischer Sagendichtung*« A. Heuslera⁷ najznačajnije je djelo starije stručne literature koje se bavi problemom kratke junačke pjesme i epa. U tom djelu autor s mnogo obzira i takta pobija Lachmannovu teoriju o postanku epa o Nibelunzima i neke druge teorije

³ Karl Lachmann je god. 1816. objelodanio svoju raspravu »*Ueber die ursprüngliche Gestalt des Gedichtes von der Nibelungen Noth*«. On dokazuje da se srž epa o Nibelunzima sastoji od dvadeset pjesama, a ep je nastao sređivanjem, povezivanjem i proširivanjem tih pjesama.

Friedrich August Wolf je god. 1795. izdao svoje djelo »*Prolegomena ad Homerum*«, u kojem dokazuje da temelj Homerovih epova tvore kraće pjesme raznih rapada, koje je tek oko god. 540. jedan redaktor složio u jedinstveni ep.

⁴ W. M. Hart: *Ballad and Epic, Studies and Notes* XI, Boston 1907.

⁵ William Panton Ker: *Medieval English Literature*, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1955, Chapter V, Songs and Ballads, str. 117-118.

⁶ Wolfgang Kayser: *Das Sprachliche Kunstwerk*, IV izd., Bern. A. Francke, 1956, str. 48-49.

⁷ Andreas Heusler: *Lied und Epos in germanischer Sagendichtung*, Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus, 1905, str. 21-22.

slične Lachmannovoj. On ih zajedničkim imenom zove »Sammeltheorien«. Heuslerovo je mišljenje da ep nije mogao nastati sumiranjem sadržaja više kraćih pjesama, što je glavna postavka takve »Sammeltheorie«, nego je ep nastao promjenom stila. Bitna razlika između pjesme i epa jest u načinu pripovijedanja. Na jednoj strani zbijen, kratak isprekidan stil »konciznost pjesme«, s druge strane polagan, opisan, otegnut stil »epska opširnost«. Heusler nastavlja da put od pjesme do epa leži upravo u toj nabujalosti i u tom proširivanju stila.

Ova je Heuslerova postavka tako značajna zato što u času kad on dokazuje, i to s uspjehom dokazuje, da se ep od epske pjesme razlikuje stilom, on ujedno dokazuje i to da se ep i epska pjesma bitno razlikuju, te prema tome niti je ep suma nekoliko kraćih pjesama, niti je epska pjesma kraćeni ep.

Wolfgang Schmidt⁸ pokušava spojiti obje spomenute teorije i primijeniti ih na englesko-škotske balade i srednjoengleske romantične epove (ME. Metrical Romances); on dokazuje da se jednom ep razvio iz balade, a drugi put da je balada nastala od epa.

Već prije citirani W. P. Ker naglašava veliku razliku u stilu, u vanjskoj formi, pa u koncepciji života, po kojima se starogermanski epovi, kao npr. Beowulf, razlikuju od »ME. Metrical Romances«, a balade opet od epova jedne i druge vrste, pa ove razlike pripisuje utjecaju društvenog sloja u kojem su se pojedine vrste širile.⁹ Razlika u društvenom sloju i vremenskoj epohi postojala je, doduše, između Beowulfa i srednjoengleskih epova, ali nije postojala između tih epova i balada, jer su se ti kraći epovi romantičnog sadržaja pojavili u engleskoj književnosti početkom 13. stoljeća, a otprilike u isto vrijeme i u istom društvenom sloju pojavile su se i balade.¹⁰ Morat ćemo stoga nastojati pronaći još i druge uzroke da bismo mogli protumačiti veliku razliku između skraćenih epova i balada. Prije spomenuti Wolfgang Schmidt¹¹ nastoji tu razliku objasniti pretpostavkom da se epski način pripovijedanja morao prilagoditi novoj publici. Prema Schmidtovu je mišljenju pjevač od zanata sve više gubio svoje slušaoce i mecene na kraljevskom dvoru i među visokim plemstvom. Plemkinje su čitale romane u stihovima, koje su lako mogle nabaviti nakon izuma štampe. Pjevači od zanata morali su potražiti novu pu-

⁸ Wolfgang Schmidt: Die Volksballaden von Tom dem Reimer, Anglia, Bd. 61, Heft 1/2, Halle a. S., 1937, str. 193-221; 1. c., str. 196, bilj. 1.

⁹ Cambridge History of English Literature, Vol. I, članak W. P. Kera, str. 277... »Beowulf was composed for persons of quality, Havelok (ime jednog epa) for the common people. Old english narrative poetry was, in its day, the best obtainable; English metrical romances were known by the authors, vendors and consumers of them to be inferior to the best, i. e. to the French; and, consequently, there is a rustic air about them...«

¹⁰ To je u opreci s Kerom, ali mnogi datiraju balade ranije od 15. stoljeća. Npr. »Judasa« je balada koja je zabilježena u 13. stoljeću. Tu baladu spominje i Ker (Med. Engl. Lit., str. 116-117). Ako je u 13. stoljeću zabilježena jedna balada, moralo ih je u usmenoj predaji biti više, pa se stoga mora uzeti da su se balade pojavile u 13. stoljeću, a možda i prije.

¹¹ Wolfgang Schmidt: Die Volksballaden von Tom dem Reimer, kao gore, str. 202-203.

bliku, a tu su i našli na imanijama nižeg plemstva i slobodnih seljaka. Oni su svoj repertoar prilagodili tim svojim novim slušaocima na taj način što su ispustili epske opise, a radnju su koncentrirali na senzacionalne događaje. Sačuvano je mnogo takvih kraćenih epova, kojih je glavna osobina da pričaju zanimljive pustolovine. Ali tim prilagođivanjem ukusu novih slušalaca, nastavlja Schmidt, od skraćenog epa još nije nastala balada. U mnogim se slučajevima promijenio etički sadržaj epa. Sa sadržajno zanimljivog događaja težište se pomaklo na stav koji su glavna lica zauzela prema tom događaju i na njihovu reakciju nanj. Dalje obrazlaže da su jamačno nosioci tradicije postali drugi. Po Schmidtovu su mišljenju mladi sinovi vitezova i slobodnih seljaka naučili zanat putujućih pjevača. Oni su zadržali etos svoga staleža i prema njegovim postulatima promijenili sadržaj pjesama. Pjesme koje su već spomenuti profesionalni pjevači skratili, a zatim ih etički produbili, prenosile su se usmenom predajom u porodicama slobodnih seljaka. U toj usmenoj tradiciji razvila se tipična gradnja (Aufbau) i oblikovao se tipični stil narodnih balada.

Da bi objasnio pojavu kako se iz skraćenog epa razvila balada, Schmidt ovdje uvodi novu hipotezu o mlađim sinovima malih plemića i seljaka, koji su na sebe preuzeli ulogu pjevača minstrela (fahrende Sänger). No sama činjenica da su nosioci tradicije postali drugi ne može nam protumačiti kako je nastala specifična forma balade, po kojoj se ona razlikuje od epa; ta bi nam činjenica mogla protumačiti, kako i Schmidt naglašava, samo promjenu sadržaja. Ali specifičnu formu ne može protumačiti ni usmena predaja, kojoj Schmidt pripisuje građenje tipičnog oblika (Aufbau) i tipičnog stila balade. U našoj narodnoj poeziji imamo primjera gdje se usmenom predajom razvio stil i oblik balade¹² jednako kao i epske pjesme. Dakle, usmena predaja može isto tako oblikovati ep kao i baladu. Stoga mora postojati još neki uzrok koji je bio presudan kod oblikovanja balade,¹³ a koji nije sadržan ni u jednoj dosad citiranoj teoriji.

Pitanja kojima su se bavile spomenute teorije možemo svesti na ove glavne tačke: 1. kojim su se kronološkim redom neke vrste pjesništva razvijale u ljudskom društvu i 2. kako su pojedine književne vrste došle do svojih motiva i kako su ti motivi prelazili iz jedne književne vrste u drugu. Dakle, bilo da se balada smatrala starijom vrstom i pretpostavlja se da je ep nastao proširivanjem balade, bilo da se daje prioritet epu a postanak balade tumači kraćenjem epa, uvijek osnovni problem ostaje isti, to jest: kako je neki motiv došao u neku književnu vrstu (podrijetlo i migracija motiva). Mislim da bi sada trebalo otići korak dalje i upitati *zašto* je neki motiv dobio jedanput oblik epa, a drugi put oblik ba-

¹² Ovdje naziv »balada« označuje književnu vrstu. U našoj narodnoj poeziji ima narodnih pjesama koje po svom obliku i po svom sadržaju potpuno odgovaraju onome što se u poetici naziva »balada«. Takve su na primjer novljanske pjesme od kola.

¹³ Ovdje taj naziv označuje u prvom redu englesko-škotsku narodnu baladu, a onda i narodnu baladu ostalih evropskih naroda, koja se od 13. stoljeća javlja u evropskoj književnosti, kod nekih naroda prije, a kod nekih kasnije. (O kronološkom redu kojim su se narodne balade pojavljivale kod pojedinih evropskih naroda vidi: Entwistle, European Balladry.)

lade. Ili: zašto se u nekom određenom historijskom momentu neki motiv počeo drugačije oblikovati nego na dotad određeni i uobičajeni način (to jest: podrijetlo forme).

Nije možda i *funkcija* koju su balade vršile u narodnom životu utjecala pri toj promjeni?

ULOGA PLESA U ENGLESKO-ŠKOTSKIM BALADAMA

III

Dobro je poznato da su za razonodu publike pjevači balade recitali i pjevali. A ima sve više glasova koji tvrde da se uz balade – bar uz neke od njih – i plesalo. Ali što se tiče plesa mišljenja su još podijeljena, jer neki još uvijek tvrde da ples nije mogao imati važnijeg značenja za englesko-škotske balade, premda i sami navode da su danske balade služile kao plesne pjesme, a svi spominju kako ribari na Färöerskim otocima plešu neku vrstu kola i taj ples prate pjevanjem balada.

Neki istaknuti baladolozi sude o plesu uz balade ovako:

Veliku važnost pridaju plesu Francis B. Gummere i G. L. Kittredge. Oni smatraju da su balade mnogo starije od epova i da svoje podrijetlo vuku iz davnih vremena, kad su po njihovu mišljenju nastale skupnim skladanjem mnoštva, za vrijeme skupnih plesova. Svoje mišljenje o starijim baladama kao vrste Kittredge iznosi u uvodu zbirke izabranih Childovih balada, koju je priredio.¹⁴ On tamo tvrdi da nitko ne može sumnjati u to kako su Angli i Sasi imali u izobilju balada već u doba kad su došli u Veliku Britaniju, a srednjovjekovni kroničari potvrđuju postojanje balada u srednjem vijeku. »Može se nepobitno dokazati da su balade postojale od iskona britanske povijesti«, završava Kittredge svoje izlaganje. Gummere se izražava mnogo opreznije. On također kaže da je moralo biti balada i u doba normanske invazije, pa čak i u doba provala Angla i Sasa na Britanske otoke, ali se ta pretpostavka ne može dokazati, jer se nije sačuvao niti jedan primjerak tih starih balada.¹⁵ Obojica na više mjesta spominju da su balade nastale skupnim skladanjem uz pjesmu i ples mnoštva. Gummere kaže¹⁶ da mnoštvo, koje u koru improvizira, nije rješenje iz nužde, nego, naprotiv, da je to siguran način kako je nastala balada kao pjesnički oblik; iako se ne može pretpostaviti da su sve engleske i škotske balade nastale takvim pjevanjem i takvom improvizacijom ipak se u pjevanju i improvizaciji mora tražiti podrijetlo balada, a u usmenoj se predaji moraju tražiti uzroci razvoju i širenju varijanata. On se još nekoliko puta vraća na to mnoštvo koje pleše i koje uz taj ples

¹⁴ English and Scottish Popular Ballads, London-Bombay-Sydney-Toronto, George G. Harrap & Co. Ltd, 1904, Introduction, str. XIV.

¹⁵ Cambridge History of English Literature, Vol. II, Chapter XVII, Ballads by F. B. Gummere, str. 396.

¹⁶ Ib., str. 401.

stvara balade:¹⁷ »Not only is the connection of dance and ballad firmly established, but, as Kittredge points out, the making of ballads in a throng becomes a perfectly intelligible and necessary process¹⁸ . . . What gave the ballad its existence as a poetic species was a choral, dramatic presentation¹⁹ . . .«

Ples uz pjesmu i skupnu ili individualnu improvizaciju, koji opisuju Gummere i Kittredge, umjetnički je izraz neciviliziranih naroda; takav se ples još i sada nalazi kod nekih plemena Afrike, Amerike i Australije. Ali taj primitivni oblik pučke razonode, koji je tijesno vezan uz život zajednice, nema ništa zajedničko s baladama, koje su se po mišljenju stručnjaka u Evropi pojavile u 13. vijeku, kad su se već evropski narodi daleko bili uzdigli od toga primitivnog stepena kulture; zato se balade nikako ne mogu uspoređivati s primitivnim tvorevinama koje nastaju, kako su to opisali Gummere i Kittredge, u zaostalim područjima ljudske zajednice. I Gerould poznaje tu iskonsku vrstu poezije koja je nastala pod naprijed opisanim uvjetima i on je potanko opisuje u svom djelu.²⁰ Tu navodi primjere iskonske poezije iz tri razna kontinenta i potkrijepljuje ih citatima i bogatom bibliografijom stručnih djela s toga područja. Autor spominje australska plemena, Melanezijske iz Nove Gvineje, urođenike s Andamanskih otoka, crnačka plemena iz raznih dijelova Afrike, pa indijanska plemena Amerike. Ali Gerould odmah upozorava na opasnost koja prijeti istraživaču ako se dade zavesti na neke zaključke po analogiji i ako primijeni uvjete u kojima se rađa ta iskonska poezija na englesko-škotske balade,²¹ jer tu se, u najbolju ruku, može govoriti samo o analogiji, i to o opasnoj analogiji. On odmah zatim govori od kakve koristi za balade može biti poredba s tom iskonskom poezijom.²² Iz tih razmatranja možemo crpiti pouku samo na tri načina: 1. da je moć ili navika pravljenja stihova i glazbe (verse-making and music-making) ipak više rasprostranjena, iako ne općenito, među iskonskim narodima, nego među onima koje nazivamo civiliziranima; 2. da pjesme nastaju kao rezultat nekoga neposrednog poticaja, koji se većinom tiče cijelog plemena te dovodi do improvizacije; 3. da je pjesma usko povezana s plesom.

Napokon Gerould spominje staru svađu između zastupnika teorije skupnog skladanja i individualnog skladanja, koju u svom djelu nekoliko puta spominje, te ističe Gummerove zasluge, ali oštroumno upozorava na pogrešku koju je Gummere učinio, a koja je dovela do njegova zaključka o postanku balada,²³ to jest da Gummere nije nikada dovoljno razlikovao pitanje kako je nastala poezija uopće od posve drugog pitanja – kako se razvio oblik balade u srednjovjekovnoj Evropi.

¹⁷ Ib., str. 405.

¹⁸ Mjesto na koje se tu Gummere poziva nalazi se u uvodu naprijed citirane Kittredgeove zbirke, str. XXIV.

¹⁹ Cambridge History, Vol. II, Chap. XVII, str. 406.

²⁰ Gordon Hall Gerould: The Ballad of Tradition, Oxford, At the Clarendon Press, 1932, str. 196-206.

²¹ Ib., str. 196.

²² Ib., str. 197.

²³ Ib., str. 205.

Hjalmar Thuren u svom članku »*Tanz und Tanzgesang im nordischen Mittelalter nach der dänischen Balladendichtung*«,²⁴ opisuje postanak danske balade pod utjecajem plesa. Od kaže da je srednjovjekovni ples »kolo«, koji je francuskog podrijetla, došao vjerojatno u 12. stoljeću u nordijske zemlje, gdje se doskora plesao svagdje, jednako na kraljevskom dvoru kao i u seljačkim kućama. Naskoro su na sjeveru nastale nove epske pjesne pjesme historijskoga, legendarnog i romantičnog sadržaja. Može se pretpostaviti da su stare nordijske pjesne pjesme bile lirske karaktera isto tako kao i pjesne pjesme ostalih naroda. Oko god. 1200. te su lirske pjesne pjesme spojene s epskim pjesmama, i tako je nastala nordijska balada. Kao ostaci prvobitno lirske pjesme bezuvjetno se mogu smatrati uvodne strofe balada i refreni koji daju ugodaj pjesme.

Kako se vidi, ova teorija o postanku danskih balada nema ništa zajedničko s pretpostavkom Gummerovom i Kittredgeovom o postanku englesko-škotskih balada. Ples kod potonjih jest ples bezimenog neciviliziranog mnoštva u neko davno neodređeno doba, dok je ples opisan kod Thurena vremenski potpuno određen, kao što je i tačno označeno njegovo podrijetlo i društveni slojevi u kojima se širio. A kako danske balade zajedno sa skandinavskima i englesko-škotskima pripadaju među nordijske balade, dakle u istu porodicu balada, Thurenov je opis prikladniji da potkrijepi zaključke po analogiji nego Gummereova i Kittredgeova teorija o skupnom skladanju u primitivnoj zajednici.

Gummereovo i Kittredgeovo shvaćanje žestoko su svojedobno napadali mnogi istraživači balada. Osobito žučljivim napadajima bilo je izvrnuto njihovo mišljenje o skupnom skladanju balada. Ti su »individualisti« pretpostavljali da svaka balada ima svog individualnog autora, a da su u tom pogledu imali pravo, nauka je i dokazala, ali oni su otišli u drugu krajnost, pa su osim skupnog skladanja zabacivali i ideju da bi ples imao kakva udjela u formiranju englesko-škotskih balada. Wolfgang Schmidt i Louise Pound glavni su predstavnici te grupe. Schmidt želi dokazati da ples nije imao nikakva konstruktivnog udjela pri formiranju englesko-škotskih balada, a ako je imao ikakva, onda je bio samo destruktivan. Da bi tu svoju tvrdnju dokazao, citira Heuslera i Poundovu. U poglavlju »der Balladentanz«²⁵ najprije iznosi Thurenov članak o postanku danskih balada, pa članak istog autora o plesu ribara na Färöerskim otocima. U vezi s postankom danskih balada Schmidt citira i učenjake Steenstrupa i Hustvedta. Ali za englesko-škotske balade kaže da je kod njih situacija morala biti drugačija i da su u Škotskoj i sjevernoj Engleskoj vjerojatno postojali takvi uvjeti kulture koji nisu dopuštali ovakav razvoj. Nakon toga citira Louisu Pound²⁶ »In the English and

²⁴ Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Jg. IX, Heft 6, 1908, Leipzig 1907, str. 209.

²⁵ Wolfgang Schmidt: Die Entwicklung der english-schottischen Volksballaden, Anglia, Bd. 57, Halle/Saale, 1933, str. 1-77; 1. c., str. 53-56.

²⁶ Louise Pound: Poetic Origins and the Ballad, str. 78, 381, 398. Ovdje citirano prema W. Schmidt, str. 54.

Scottish ballads dancing plays hardly any role« ... »Real ballads used as dance songs tend to decay, through the wearing process of dance usage« ... »Songs used as dance songs do not tend to develop into ballads, but rather to become simplified to some striking line or formula ...«

Nakon toga Schmidt kaže da se u engleskim baladama ne može naći nijedan refren koji bi imao ples za svoj predmet, a samo jedna balada »The Bony Lass of Anglesay« ima ples za svoj sadržaj. Zatim se Schmidt osvrće na škotske balade, pa iznosi da neke od njih imaju melodije s plesnim ritmom, a osim toga da su po svojoj strukturi jednake danskim »Folkeviser«, uz koje se plesalo. Prema tome, mogao bi se i za škotske balade očekivati isti način izvedbe, ali prema Schmidtu nema nikakvih historijskih svjedočanstava da bi balade služile kao pratnja uz ples škotske ili engleske aristokracije. Kako se vidi, Schmidt najprije govori o plesnom ritmu škotskih balada i o njihovoj srodnosti s danskim baladama, pa se očekuje neki protudokaz u tom smjeru, ali najednom se dokazuje nešto posve dispartno, naime, da nema historijski potvrđenih slučajeva da se uz balade plesalo.

Na kraju Schmidt govori o plesnim baladama, koje svrstava u posebnu grupu, ali ne govori koje bi to od postojećih balada mogle biti:²⁷ »Der Tanz, dann die Musik sind von Erleben der Gemeinschaft, von der Auf-führung aus gesehen, das Wesentliche an den Tanz- und Singballaden. Oft erklären sich die bis zur Verständlosigkeit zersungenen Volkslieder von hier aus; der Akzent lag nicht auf dem im Wort gestalteten Schicksal oder Geschehen, sondern auf dem Gemeinschaftserlebnis des Singens und Tanzens.«²⁸ Onda još jednom citira Louisu Pound:²⁹ »For dance songs proper preserved in tradition, one expects a strong refrain formula and a fading or utterly absent narrative element.«

*Novljanske pjesme od kola*³⁰ pobijaju sva ta tuda mišljenja koja ovdje Schmidt citira, a i ono koje on sam zastupa. Prvo: nijedna od njih nije »zersungen«, to jest ni u jednoj sadržaj od duga zadržavanja u usmenoj tradiciji uz pjesmu i ples nije postao besmislen, nego je svaka od njih potpuno zaokružena cjelina, s potpuno logički izvedenom radnjom koja ima svoj puni smisao. Ples, dakle, nije uzrok kvarenju teksta, nego bi tome mogao biti kriv jedino loš pjevač. Drugo: nijedna od novljanskih pjesama nema refren.

U vezi s plesom drugoga je mišljenje T. F. Henderson.³¹ Premda i on napada Gummera i Kittredgea zbog njihove teorije o kolektivnom skladanju, ipak dopušta da se uz balade plesalo, tj. da su ranije balade, koje su se vjerojatno pjevale uz ples, koncentriranije, dramatičnije, s manje pojedinosti nego kasnije balade ili one uz koje se nije plesalo. Kad za-

²⁷ Na str. 55. donosi tekst takve balade, ali iz Nebraskе.

²⁸ Schmidt, str. 56.

²⁹ Pound: *The Ballad and the Dance*, str. 372. Ovdje citirano prema Schmidtu, str. 56.

³⁰ Opširan prikaz novljanskih pjesama od kola nalazi se u poglavlju IV, 1, ove radnje.

ključuje svoje izlaganje o baladama, kaže³² da su lirične, zbijene i dramatične balade življe, poetičnije i da odrazuju višu umjetnost nego dulje balade pričalice, da su te dramske balade u ono vrijeme koje se može nazvati zlatnim vijekom balada bile u velikoj milosti kod visokih krugova i da su ih vjerojatno pjevali minstrelji na plemićkim dvorovima uz pratnju harfe, a plemkinje su uz njih plesale.

Sva ova dosad iznesena mišljenja zapravo su samo hipotetični sudovi, jer izriču pretpostavke, a nigdje ne donose neki konkretan dokaz. Mišljenja koja će sada biti iznesena već su konkretnija.

Entwistle u svojoj knjizi »*European Balladry*«³³ općenito razmatra evropske narodne pjesme, ali se i posebno osvrće na narodne pjesme pojedinih evropskih naroda. Kada govori općenito o baladama svih evropskih naroda, onda kaže³⁴ da je balada tradicionalna pjesma koju narodni skupovi pjevaju uz pratnju ili bez pratnje plesa. One su potpuna razonoda a žive su samo onda ako se tako izvode. Kad služe za razonodu puku na prije opisani način, zadovoljavaju više zahtjeve nego štampane pjesme. Ali kad obrađuje narodne pjesme svakog naroda pojedinačno, onda ne izriče siguran sud o englesko-škotskim baladama. Na jednom mjestu kaže da se uz veći broj engleskih i škotskih balada samo pjevalo, ali da se uz neke moralo i plesati,³⁵ a na nekim drugim mjestima govori da se ne zna je li se uz njih plesalo ili nije.³⁶ Sve te sudove sumira napokon u ovom odlomku:³⁷ »The English ballads are recitatives; the Scottish ballads have a single or double refrain in many cases, and are associated with Scandinavian 'viser' designed to be danced. Whether the Scottish pieces were themselves danced there seems not sufficient evidence to determine...«

Jedini M. J. C. Hodgart³⁸ daje neke konkretne podatke o plesu uz balade, no i on se ne usuđuje na temelju tih podataka izvesti neki definitivni zaključak o tom pitanju. On spominje na strani 78. teoriju o skupnoj kompoziciji balada i pobija je. Nakon toga iznosi terminologiju i historijat riječi »ballad« u evropskoj i u engleskoj književnosti, pa tvrdi da se taj naziv počeo upotrebljavati za engleske narodne pjesme tek onda kad je već izgubio svoje prvobitno značenje plesne pjesme. Na stranama 79–82 govori o srednjovjekovnim »carole«, koje su bile povezane s plesom, pa o danskim baladama, u kojima se govori o plesu, a za koje je mnogim spomenicima potvrđeno da se uz njih plesalo. Danske su balade prema Hodgartu nastale stapanjem epskih pjesama s lirskima »carole«, od kojih su zadržale kratak lirski uvod i refren, koji je karakterističan

³¹ T. F. Henderson: *The Ballad in Literature*, Cambridge, at the University Press, 1912, str. 87.

³² *Ib.*, str. 97.

³³ William Entwistle: *European Balladry*, Oxford, at the Clarendon Press, 2. izd., 1951.

³⁴ *Ib.*, str. 33.

³⁵ *Ib.*, str. 39.

³⁶ *Ib.*, str. 199.

³⁷ *Ib.*, str. 230.

za danske balade. Za engleske balade kaže da su se one morale prilagoditi karolama,³⁸ ako se uz engleske i škotske balade ikada plesalo, a logički se može pretpostaviti da su bar neke od njih bile tako prilagođene. On iznosi da su se dva tipa englesko-škotskih balada mogla razviti iz karola; jedan od tih tipova ima vanjski refren, koji dolazi na kraju svake strofe, a drugi tip ima unutrašnji ili alternirajući refren; profesor R. L. Greene, najbolji stručnjak za karole, povezuje te dvije vrste refrena u karolama sa dva različita načina plesanja.⁴⁰ Ali sada Hodgart upozorava da samo otprilike trećina Childovih balada⁴¹ ima refren a da ga ima otprilike polovica balada koje još i danas pjevaju američki i engleski pučki pjevači, ali da ima mnogo balada kod kojih nema ni traga refrenu. Iz te činjenice Hodgart zaključuje da ples uz balade nije u Engleskoj bio tako uobičajen kao u Danskoj.⁴² Sada navodi konkretan dokument koji potvrđuje da se uz balade plesalo, ali ga oslabljuje sumnjom da to možda nisu bile one balade koje mi poznajemo pod tim imenom.⁴³ Zatim citira Entwistlea pa iznosi da balade ostalih evropskih zemalja osim danskih i engleskih nemaju refrena. Za naše i španjolske narodne pjesme navodi opet Entwistleovo mišljenje, prema kojemu one vjerojatno nikada nisu bile povezane s plesom. Napokon citira Entwistleov zaključak o englesko-škotskim baladama.⁴⁴ No čini se kao da se Hodgart hoji iz svih tih prilično jasnih dokaza da se uz balade plesalo izvesti neki definitivni sud, jer svojom posljednjom rečenicom stavlja u sumnju i Entwistleov zaključak i svoje ranije izvode. Ta rečenica glasi: »Čak i taj skromni zaključak možda ide predaleko«.⁴⁵

C. M. Bowra u svom djelu »*Heroic Poetry*«,⁴⁶ govoreći o razlici između junačkih epskih pjesama i balada, kaže da je duh obju vrsta heroičan, ali da se one razlikuju po obliku. Tu je razliku forme izazvala različita funkcija kojoj su služile obje pjesničke vrste. Autor spominje da je te balade prvobitno mogao pratiti ples ili mimičke kretnje, ali najveće značenje u oblikovanju balada pridaje melodiji. Bowra, na žalost, ne ulazi dublje u problem kakvu je ulogu imala funkcija koju je neka pje-

³⁸ M. J. C. Hodgart: *The Ballad*, London, New York etc., Hutchison's University Library, 1950.

³⁹ *Ib.*, str. 82.

⁴⁰ R. L. Greene: *The Early English Carol*, Oxford 1935, Introduction.

⁴¹ Englesko-škotske narodne balade koje je Child objelodanio u svojoj poznatoj zbirci.

⁴² Hodgart, kao gore, str. 83.

⁴³ »I know of only one reference to the dancing of ballads here. It is the »Complaynt of Scothandes«, 1549, which mentions Tam Lin, Robin Hood and Johny Armstrong in a list of dances performed by shepherds, and even this may not be a reference of the ballads we know by these names.«

⁴⁴ »In his opinion (Entwistle's), the Scottish ballads with couplet and alternating refrain were the earliest to be composed, they may have been danced at one time; the other Scottish and English ballads were probably just sung.«

⁴⁵ *Ib.*, str. 84. »Even this modest conclusion may be going too far.«

⁴⁶ Sir Cecile Maurice Bowra: *Heroic Poetry*, London, Macmillan & Co. Ltd., 1952, str. 39.

snika vrsta vršila u narodnom životu na formiranje pjesničkih vrsta, jer je ovaj kratki odlomak i još nekoliko redaka na str. 549.⁴⁷ sve što o tom problemu govori u svom opsežnom djelu od 567. strana.

U poglavlju »The Decline of Heroic Poetry«, iznoseći uzroke propadanja junačke poezije, spominje i balade kao jednu vrstu transformacije te poezije. Ovdje opet muziku i melodiju ističe kao glavni faktor koji je izazvao tu promjenu.⁴⁸

I Gerould, koji je već naprijed citiran, u svom djelu »The Ballad of Tradition« dopušta da je i ples formirao balade, ali on daje prednost melodiji u tom procesu.⁴⁹

Iako su djela citiranih učenjaka i istraživača značajna, ipak se s jugoslavenskog stajališta njihovo mišljenje može podvrći kritici. Mi u Jugoslaviji nalazimo se, naime, u izuzetno sretnom položaju za istraživanje narodne poezije, u mnogo sretnijem od ostalih naroda, jer živimo u području gdje još uvijek živi narodna pjesma, a to znači da se i danas prenosi usmenom predajom, pa se još uvijek stvaraju nove pjesme, a isto tako i verzije i varijante starih pjesama. One još uvijek služe za razonodu širokim narodnim slojevima, a ne životare samo u zbirkama i rukopisima. Iz tog položaja žive narodne tradicije, gotovo posljednje u Evropi, znatno je lakše govoriti o nekim problemima narodne poezije, i usmene predaje uopće, nego što je to u krajevima gdje je te tradicije već nestalo. Usprkos tome što su spomenuti učenjaci istraživali probleme englesko-škotskih balada u vrijeme kad je tamo narodna tradicija gotovo već bila iščezla, oni su došli do zamjernih rezultata. Ondje gdje kažu da im nedostaje dokaza, da im preostaje samo naslućivanje, oni su se u većini slučajeva nevjerovatno približili istini. Kod nas ne treba naslućivati kako se neka pojava razvijala – mi je možemo dokazati na živom primjeru.

Naše narodne pjesme pričalice, koje možemo nazvati posestrinama englesko-škotskih balada, nastale su u sličnim kulturnim prilikama i približno u isto vrijeme kao i narodne balade ostalih evropskih naroda, od kojih su i englesko-škotske i naše balade ogranci istog debla,⁵⁰ stoga nam te naše narodne pjesme mogu dati bolji osnov za stvaranje sudova po analogiji nego poezija neciviliziranih naroda.

Iz tih razloga, kao i zato što su još uvijek izvan naših granica činjenice o stvaranju i prenošenju naše narodne poezije premalo poznate, obradila sam neka pitanja usmene tradicije u članku »Problemi usmene

⁴⁷ Ib., str. 549: »A third change which comes upon heroic poetry is concerned less with its spirit than with its methods and manner of performance. In some countries we can mark a point at which the material of the heroic lay is transformed from the poem recited in single lines to the song composed in stanzas and often sung by a group of people. In other words, the functions of heroic poetry are taken over by ballad...«

⁴⁸ Ib., str. 552-553.

⁴⁹ Gerould: The Ballad of tradition, str. 223. Važne podatke o plesu daje i na str. 211-212.

⁵⁰ To je nepobitno dokazao Entwistle u svom djelu European Balladry, gdje pored narodnih pjesama svih naroda obrađuje i englesko-škotske balade i naše narodne pjesme.

predaje u narodnoj pjesmi» (Filologija, sv. 3). Analizom i poredbom pjesama koje su američkim istraživačima naše narodne poezije Parryju i Lordu⁵¹ pjevali pjevači Salih Ugljanin i Sulejman Fortić u raznim vremenskim razmacima (pjesme su bile uvijek istog sadržaja) nastojala sam objasniti kako pjevač improvizira kad pjeva i kako na taj način nastaju varijante. Upozorila sam i na razlike u stilu između pojedinih pjevača. Zaključke do kojih sam došla u tom članku želim primijeniti u ovom radu, tako da bi se s pomoću njih mogli protumačiti neki problemi englesko-škotskih balada, a ujedno i problemi usmene tradicije uopće. Stoga navodim najvažnije od njih:

1. U narodnoj poeziji varijante nastaju zato što pjevač ne uči pjesme napamet, nego ih varira od izvedbe do izvedbe. Stoga, u teoriji, ima toliko varijanata neke pjesme koliko je puta ona pjevana.

2. Svaki daroviti pjevač razvija unutar narodne tradicije svoj individualni stil.

3. Improvizacija je u velikoj mjeri kompozicija.

4. Kvalitet pjesme koja se širi usmenom predajom fluktuirá, jer se mijenja od izvedbe do izvedbe.

UVJETI POD KOJIMA SE FORMIRAO EP, A POD KOJIMA BALADA

IV

Kako se s pomoću naše narodne tradicije mogao objasniti postanak varijanata, isto se tako, držim, može objasniti i postanak tipične forme narodnih balada.⁵² Već se naprijed (str. 312) upozorilo da bi funkcija koju su balade vršile u narodnom životu mogla imati važnog udjela u tom procesu preoblikovanja.

U našem narodu vrše narodne pjesme razne funkcije. One su lirske i epske.⁵³ Lirske su pjesme tijesno povezane sa svim narodnim običajima te su sastavni dio narodnog obrednika, a osim toga one su i omiljela zabava.⁵⁴

⁵¹ Serbocroatian Heroic Songs collected by Milman Parry and translated by Albert Bates Lord, Vol. I: Novi Pazar, Cambridge and Belgrade, The Harvard University Press and the Serbian Academy of Sciences, 1954.

⁵² Ovdje narodna balada označuje narodnu pjesmu ovih evropskih naroda koja po svom obliku odgovara literarnom pojmu balada.

⁵³ Prema savjetu prof. dra Josipa Torbarine označujem izrazom »epska pjesma« pjesmu koja se kod nas obično naziva »junačka«, a »lirska pjesma« onu koja se obično naziva »ženska«; naime, podjela naših narodnih pjesama na junačke i ženske ili muške i ženske nije sretna, jer lako dovodi do zbrke i miješanja pojmova.

⁵⁴ Uz vjenčanje pjevaju se svatovske pjesme, uz ukop tužaljke i naricaljke, uz rad posleničke pjesme. A i uz svaki veći blagdan u godini pjevaju se određene pjesme. No na funkciju lirskih pjesama, koja je vrlo različita i kompleksna, neću se ovdje osvrtni, jer lirske pjesme nisu predmet ove radnje.

Ni epske pjesme nisu vezane samo uz jednu određenu funkciju, nego vrše razne funkcije. One su se najčešće pjevale za razonodu u svečanim prigodama narodnog života, a naročito za vrijeme zimskih večeri na prelima i sijelima. Naročito su kod muslimana duge ramazanske noći bile ispunjene pjevanjem narodnih epskih pjesama. Rjeđe su se u takvim zgodama epske pjesme recitirale. U nekim su krajevima epske pjesme služile i kao plesne pjesme.⁵⁵ Način izvedbe bio im je dakle trojak: pjevanje, recitiranje i pratnja uz ples. Kako ti običaji još uvijek žive u našem narodu, pa se i sada epske pjesme pjevaju i recitiraju, a u nekim se krajevima uz njih još i danas pleše, mislim da bi bilo važno na živom primjeru promotriti kako je funkcija koju su vršile pjesme utjecala na njihovu formu te kako ih je mijenjala i davala im nove oblike.

Da što konkretnije prikažem tu pojavu, analizirat ću dvije epske pjesme: jednu »junačku« iz Vukove zbirke i jednu novljansku »pjesmu od kola«.

A. UDIO PLESA I RECITACIJE

1.

ANALIZA EPSKE PJESME »BOLANI DOJČIN« I POREDBA S NOVLJANSKOM PJESMOM OD KOLA »ARAPIN«

Kako je već spomenuto, u nekim se našim krajevima uz epske pjesme pleše. Zabilježen je taj običaj na otoku Krku, u Istri, u okolici Broda i u Novom Vinodolskom. U Primorju i u Istri taj je običaj bio vezan naročito uz pokladne zabave i šale. Stoga je u zbirkama istarskih i krčkih narodnih pjesama zabilježena i po koja kraća pjesma baladnog oblika za koju zapisivač kaže da služi kao plesna pjesma. Tako je Štefanić⁵⁶ u svojoj zbirci zabilježio da se kolo uz ove pjesme pleše:

»Primorkinja konja jaše«
 »Rosna bosa košutice«⁵⁷
 »Otkud mi reš moj Martine«
 »Divojčice narančice, čigova si ti?«
 »Hitala Mare peščaki va more«.

⁵⁵ Ne treba posebno isticati kako osim ovih epskih plesnih pjesama ima još mnogo više lirskih plesnih pjesama, kao što su poskočice i dr. No te lirske plesne pjesme ne ulaze u okvir ove radnje, jednako kao ni ostale lirske narodne pjesme.

⁵⁶ Narodne pjesme otoka Krka. Prikupio i bilješkama popratio Vjekoslav Štefanić. Zagreb, izd. Nakladnog odjela Hrvatske drž. tiskare, 1944.

⁵⁷ Ta se pjesma na Krku pjeva na istu melodiju kao i pjesma »Otkud mi reš moj Martine«.

U istarskim se zbirkama⁵⁸ nalaze tri pjesme za koje se kaže da se uz njih pleše kolo. To je opet pjesma »Primorkinja konja jaše« te pjesme »Sunčeva zaručnica« i »Svatovska iz Lindara«. Ove dvije posljednje varijante su pjesme »Rosna bosna košutice«. Najmnogobrojnije i najljepše epske pjesme uz koje se pleše kolo zabilježene su u Novom Vinodolskom. U štampanim i u rukopisnim zbirkama⁵⁹ ima oko tridesetak pjesama koje se u Novom nazivaju »Pjesme od kola«, upravo zato što se uz njih pleše kolo. U svim tim zbirkama nalaze se i pjesme »Primorkinja konja jaše« i »Rosna bosna košutice« (u Novom se pjeva »Rosna rosna košutice«), no osim njih ima i mnogo drugih epskih pjesama, od kojih neke imaju isti sadržaj kao i neke epske pjesme iz Vukove zbirke. Tako na primjer Vukova pjesma »Sestra Leke kapetana« i »Djevojka nadmudrila Marka« obrađuju istu temu kao i novljanska »Pjesma od Jure Despota«. A opet Vukova pjesma »Bolani Dojčin« ima isti sadržaj kao novljanska pjesma »Arapin«. U Novom se uz te pjesme najviše pleše kolo u vrijeme »mesopusta«, i to na novljanskoj »placi«. No, pleše se uz njih i čitave godine, također na »placi«, kad svatovi idu nakon vjenčanja iz kuće vjerenice u kuću vjerenika. Kolo se u svatovima sve rjeđe i rjeđe pleše, ali za vrijeme »mesopusta« pleše se kolo i održavaju se i neki drugi narodni običaji s istim žarom i istom strašću kao prije više stotina godina.

U istarskim se i krčkim zbirkama spominje da se tamo već vrlo rijetko pleše kolo, a i malo ima zapisanih pjesama za koje se pouzdano zna da se uz njih plesalo kolo. Može se stoga reći da je Novi Vinodolski u naše vrijeme centar toga narodnog običaja koji je još i sada u Novom veoma živ i vitalan; tu se sačuvao i najveći broj tekstova, tu se te pjesme mogu još uvijek čuti iz usta mještana, a u vrijeme mesopusta mogu se čuti uz kolo u potpunoj i nesmanjenoj njihovoj funkciji pučke zabave, jednako kao u davna vremena.

Vjerojatno je da je Novi i u starini bio onaj centar iz kojega se taj običaj, zajedno s nekim drugim običajima koji se održavaju u vrijeme mesopusta, proširio po Istri i po Kvarnerskim otocima. Tu moju tvrdnju potkrepljuje činjenica što je Štefanić u svojoj zbirci⁶⁰ zabilježio jednu »mesopustovu oporuku« iz godine 1718, o kojoj sam kaže ovo: »Naš

⁵⁸ Hrvatske narodne pjesme što se pjevaju po Istri i Kvarnerskih otocih. Preštampano iz »Naše Sloge«. U Trstu, Tiskarnica sinovah K. Amati, 1879.

Istarske narodne pjesme. Izdala »Istarska književna zadruga«, 1924. Tisak Zadrugne tiskare Kreisel i dr., Abbazia-Opatija.

⁵⁹ Uzela sam u obzir jednu štampanu i dvije rukopisne zbirke, pa dvije bilježnice nekadašnjih novljanskih pjevača u kolu: Milutina Piškulića i Simeona Piškulića. Štampana zbirka: Hrvatske narodne pjesme (čakavske). Skupio ih po Primorju i po Granici Stjepan Mažuranić. III popunjeno izdanje, Crikvenica 1907, Nakladom knjižare Hreljanović.

Rukopis Matice hrvatske br. 10: Fran Mikuličić, Narodne pjesme iz Hrvatskog primorja (Novi Vinodol, 77 pjesama). Rukopis je iz godine 1884.

Rukopis Matice hrvatske br. 44: Ante Mažuranić, 81 pjesma iz Novog Vinodolskog & stari rukopis Mateja Mažuranića iz godine 1836-1839.

⁶⁰ Kao pod 1/, str. 119-126.

'tešament', sudeći po sadržaju, kada nije nastao u Dobrinju, jer je govor o kanonicima, a ističe se i kamenarski obrt, čega u Dobrinju, koliko znamo nije bilo.⁶¹ U Novom je bilo kanonika i dosta drugoga klera, jer je tu neko vrijeme bilo sijelo biskupije senjsko-modruško-novljanske, pa se još i danas senjski biskup mora posebno ustoličiti i u Novom. Isto je tako u Novom cvao kamenarski obrt, te su novljani bili poznati i traženi zidari i klesari. Dakle je gotovo potpuno sigurno da je ta oporuka nastala u Novom, gdje se i danas svake godine sastavlja »žitak mesopusta«, u kojem se nalazi mesopustova oporuka kao jedan dio »žitka«.

Zato sam za analizu plesne pjesme odabrala novljansku pjesmu, jer držim da novljanske »pjesme od kola« možemo smatrati za reprezentantne epskih plesnih pjesama Istre, Hrvatskog primorja i Kvarnerskih otoka.

Od pjesama iz Vukove zbirke⁶² odabrala sam pjesmu:

BOLANI DOJČIN

Ova epska pjesma, koja se kao i druge naše »junačke« pjesme pjeva i recitira, sadržajem je jednaka novljanskoj narodnoj pjesmi »Arapin«, koja se pjeva uz kolo. Iz praktičkih razloga, da se postigne bolji pregled, podijelit će se sadržaj pjesama u pojedine scene.

»Bolani Dojčin« ima 295 stihova deseteraca. Sadržaj se pjesme može raščlaniti na ove dijelove:

- Scena 1. U uvodnih sedam stihova govori se kako se Dojčin, najhrabriji junak Soluna, razbolio, kako »već deset godina boluje i kako se njegova bolest prošla čak do arapske zemlje.
- Scena 2. U deset stihova opisuje se kako za Dojčinovu bolest saznaje i Uso Arapin, iskorišćuje tu okolnost, dolazi pred Solun i izaziva Solunjane na borbu.
- Scena 3. U trinaest stihova razlaže se da u Solunu nema junaka koji bi mogao izaći Arapinu na megdan: Dojčin je bolestan, Đuku boli ruka, a Ilija je premlad.
- Scena 4. U četrnaest stihova govori se kakav porez traži Arapin od Solunjana i kako porez treba da plaća cijeli Solun.
- Scena 5. Ta scena ima čezdeset i tri stiha. Red za plaćanje poreza dolazi na Dojčinovu kuću; sestra se tuži bratu, jer Arapin traži i nju uz porez.
- Scena 6. Dvadeset stihova. Brat obećaje sestri pomoć i šalje svoju ženu Anđeliju s konjem kovaču da mu potkuje konja na veresiju.
- Scena 7. Trideset i šest stihova. Epizoda s kovačem. Kovač ne želi potkovati konja na veresiju, nego za uzvrat traži Anđelijinu ljubav; ona odbija ljubav i odlazi s nepotkovanim konjem.

⁶¹ Ib., str. 126.

⁶² Srpske narodne pjesme, skupio ih i na svijet izdao Vuk Stefanović Karadžić, najstarije pjesme junačke, Biograd 1887, knjiga II, str. 473-482.

- Scena 8. Dvadeset stihova. Dojčin upućuje Anđeliju i sestru Jelicu kako da ga opreme za megdan.
- Scena 9. Deset stihova. Sestra i žena izvršuju njegove upute.
- Scena 10. Trinaest stihova. Dojčin jaše kroz Solun na dvboj.
- Scena 11. Dvadeset i dva stiha. Arapin se boji izaći Dojčinu na megdan te obećaje da će Solunu vratiti porez i otići.
- Scena 12. Osm stihova. Dojčin otklanja Arapinovu ponudu, razvaljuje Arapinov šator i prisiljava ga na borbu.
- Scena 13. Trideset i jedan stih. Opisuje se borba, pobjeda Dojčinova i pogibija Arapinova.
- Scena 14. Dvadeset i četiri stiha. Dojčin se vraća, obračunava s kovačem i ubija ga.
- Scena 15. Trinaest stihova. Dojčin dolazi u svoj dvor, najavljuje sestri i ženi pogibiju Arapinovu i kovačevu te i sam umire.

ARAPIN (NOVLJANSKA)

Poznate su mi četiri varijante ove pjesme. Jedna se nalazi u rukopisu Frana Mikuličića pod brojem 4. Druga u zbirci Stjepana Mažuranića u dodatku: Nove sabrane pjesme, br. 3, pod naslovom »Ivan Kosturanin i crni Arapin«. (U rukopisima Ante Mažuranića i Matije Mažuranića te pjesme nema). Osim toga dobila sam sama dvije varijante, jednu od Simeona Piškulića, a drugu od Milutina Piškulića iz Novoga. Obadvojica su bili pjevači predvodnici u kolu. Pjesme su imali zapisane u bilježnicama koje su im služile kao podsjetnik. Za analizu sam odabrala varijantu Simeona Piškulića, jer je to bila prva od dviju koje sam dobila direktno od pjevača:

ARAPIN (SIMEON PIŠKULIĆ)

- | | |
|--------------------------------------|-----------------------------------|
| <i>Konja kuje crn Arape</i> | <i>15 Ivan nam se j'razbolio</i> |
| <i>Na kosturskih bijelih vratih.</i> | <i>Koj je prvo junak bio.</i> |
| <i>Kada ga je potkovao,</i> | <i>Već ako ćeš crn Arape</i> |
| <i>Kosturanom govoraše:</i> | <i>Našoj volji privoliti,</i> |
| <i>5 »Kosturani, braćo moja,</i> | <i>Dat ćemo ti pol Kostura</i> |
| <i>Biš' s mogal junak naći</i> | <i>20 I najljepšu kosturanku,</i> |
| <i>Koj bi sašo na megdane</i> | <i>Lipu selu Ivanovu.«</i> |
| <i>Meni crnom Arapinu?»</i> | <i>Kad to čula lipa sele,</i> |
| <i>Govore mu Kosturani:</i> | <i>Da će biti Arapova,</i> |
| <i>10 »Boga tebi, crn Arape,</i> | <i>Svomu j' bratu govorila:</i> |
| <i>Ne može se junak naći</i> | <i>25 »O Ivane, moj brajane!</i> |
| <i>U Kosturu bijelome</i> | <i>Što sam jadna dočekala</i> |
| <i>koj bi sašo na megdane</i> | <i>Za života Ivanova,</i> |
| <i>Tebi crnom Arapinu.</i> | <i>Da ću biti Arapova.«</i> |
| | <i>Ivan seli govorio:</i> |

30 »Mandalino, sele moja,
Sedlaj meni dobra konja
I položi bojno koplje
Medu uši dobru konju.«

35 Dobra j' konja osedlala,
I položi bojno koplje
Medu uši dobra konja.
Dobrom konju govorila:
»Oj, vrančiču, dobro moje!

40 Iznesi mi živu glavu,
Živu glavu Ivanovu,
Mrtvu glavu Arapovu,
Vinom ću ti noge prati,
Šenicu ćeš zob zobati,

45 A rakiju vodu piti.«
Ter izvede vrana konja

I dađe ga svom brajanu.
Oće Ivan na megdane
Tome crnom Arapinu.

50 A kad su se sastanuli,
Konje jesu razigrali.
Dobra j' srića Ivanova,
Loša j' srića Arapova.
Arap kopljem udario

55 U sedalce Ivanovo,
Ivan kopljem udario
U srdašce Arapovo.
Glavu mu je odsikao
Ter je nosi Mandalini,

60 Pa je njoži govorio:
»Neka znadeš, sele moja,
Za života Ivanova
Ne ćeš biti Arapova.«

Ova varijanta ima šezdeset i tri stiha osmerca, a mogli bismo je ovako podijeliti:

Scena 1. Osam stihova. Arapin dolazi pod Kostur i izaziva Kosturane na megdan.

Scena 2. Osam stihova. Kosturani odvrćaju da nemaju junaka koji bi se s njim mogao boriti, jer se Ivan, najhrabriji borac, razbolio.

Scena 3. Pet stihova. Kosturani sami nude Arapinu otkupninu: pola Kostura i sestru Ivanovu.

Scena 4. Sedam stihova. Sestra moli brata za pomoć.

Scena 5. Pet stihova. Brat upućuje sestru kako će ga opremiti za borbu.

Scena 6. Četrnaest stihova. Sestra izvršuje bratove upute i obećaje konju nagradu ako joj donese brata živa.

Scena 7. Deset stihova. Opisuje se borba, Ivanova pobjeda i pogibija Arapinova.

Scena 8. Šest stihova. Ivan se vraća i najavljuje sestri da neće biti Arapova.

KRIŽALJKA SCENA:

Bolani Dojčin

Arapin

1. scena 7 stihova
2. scena 9 stihova
3. scena 13 stihova
4. scena 14 stihova
5. scena 63 stiha
6. scena 20 stihova
7. scena 36 stihova
8. scena 12 stihova
9. scena 10 stihova

7 stihova
8 stihova
5 stihova
7 stihova

5 stihova
14 stihova

10. scena 13 stihova	
11. scena 22 stiha	
12. scena 8 stihova	
13. scena 31 stih	10 stihova
14. scena 24 stiha	
15. scena 13 stihova	6 stihova.

U plesnoj su pjesmi otpale ove scene:

prva (7 stihova),
 šesta (20 stihova),
 sedma (36 stihova),
 deseta (13 stihova),
 jedanaesta (22 stiha),
 dvanaesta (8 stihova),
 četrnaesta (24 stiha).

Otpale su, dakle, sve one scene koje nisu prijeko potrebne za razvitak centralne radnje. Ista redukcija opaža se i kod lica. Dok u pjesmi »Bolani Dojčin« imamo osam lica (Dojčin, Arapin, Đuka, Ilija, Ilijina majka, Dojčinova sestra Jelica, Dojčinova ljuba Anđelija i kovač Petar), u plesnoj se pjesmi sve koncentriralo na tri lica: Arapin, Ivan i Ivanova sestra Mandalina.

Kad smo tako reducirali scene epske pjesme i ostavili samo one koje se nalaze i u plesnoj pjesmi, još su uvijek scene epske pjesme znatno dulje od analognih scena plesne pjesme. Tome je uzrok različit način gradnje (Aufbau) obiju pjesama. U epskoj se pjesmi sve potanko opisuje epskom opširnošću. Počinje se s prethistorijom same radnje, s Dojčinovim oboljenjem, opisuje se njegova bolest, iznosi kako već dugo traje, kako se daleko pročula i kako je domamila Arapina pod Solun. Onda tek dolazi Arapinov izazov Solunjanima. Plesna pjesma počinje izazovom, dakle *in medias res*, a tek iz dijaloga Arapinova s Kosturanima saznajemo da je glavni junak bolestan.

U epsku je pjesmu umetnuta i epizoda s kovačem i Anđelijom. Neposredno prije početka borbe tok se glavne radnje još jednom usporuje Arapinovima držanjem: on želi izbjeći borbu pa nuda zadovoljštinu kad saznaje da je Dojčin na životu i da mu izlazi na megdan. Pošto je završena borba, najprije se završava epizoda s kovačem Petrom, a onda tek završava pjesma: Jelica i Anđelija dobivaju zadovoljštinu, a Dojčin umire.

Plesna pjesma ne poznaje ni epizode ni usporavanja radnje; radnja se dramatski kondenzira i prekida u onom momentu kad završava centralna epizoda, to jest nakon borbe između Ivana i Arapina. Ne znamo je li Ivan umro ili je ostao na životu; jedino još saznajemo da je sestri najavio da ju je oslobodio opasnosti.

I STILSKI SE JEDNA PJESMA RAZLIKUJE OD DRUGE

Da bi se bolje mogla prosuditi kondenziranost plesne pjesme prema opširnosti epske pjesme, raščlanit ćemo jednu od onih scena koje imaju obje pjesme, i to onu u kojoj sestra najavljuje bratu da mora poći za Arapina. Ta scena ima u epskoj pjesmi šezdeset i tri stiha (stih 43-105). a u plesnoj pjesmi sedam stihova (stih 22-28).

Bolani Dojčin

- Sav je Solun porez izredio,
Redak dođe dvoru Dojčinovu;
- 45 Ali Dojčin nikoga ne ima,
Do imade ljubu vijernicu
I Jelicu svoju milu seju;
One jadne porez sastavljale,
Al' ga niko da odnese nema,
- 50 Jer ga Arap privatiti ne će
Bez Jelice, lijepe devojkice.
One su se jadne izmučile;
Sjede Jela bratu više glave,
Roni suze niz bijelo lice,
- 55 Te je bratu lice pokapala;
Tad', se jadan Dojčin razabrao,
Pa besjedi bolani Dojčine:
»Dvori moji, ognjem sagoreli!
A kade mi brže prokapaste,
- 60 Da mi nije umrijeti s mirom?«
Progovara Jelica devojkice:
»O, moj brate, bolestan Dojčine!
Nisu tvoji dvori prokapali,
No su suze Jelice sestrice.«
- 65 Tad' govori bolestan Dojčine:
»Al' je vama ljeba nestanulo?
Ali ljeba, al' crvena vina?
Ali zlata, al' bijela platna,
Nemaš čime na derdefu vesti,
- 70 Nemaš čime, al' nemaš po čemu?«
Progovara Jelica devojkice:
O, moj brate, bolani Dojčine!
Dosta imam ljeba bijeloga,
A još više vina crvenoga;
- 75 Dosta zlata i bijela platna,
Imam čime na derdefu vesti,
Imam čime i imam po čemu,
Al' da vidiš i druge nevolje:
Jest došao Uso Arapine

- 80 Pod Soluna u polje široko;
Od Soluna iste zatočnika
Da izide njemu na mejdana;
U Solunu ne ima junaka
Da izide njemu na mejdana;
- 85 A kad vide crni Arapije,
On udari porez na Soluna:
Sve na dvora po debela ovna,
Po furumu ljeba bijeloga,
I po tovar crvenike vina,
- 90 I po kondir žežene rakije,
I po dvadest žutih dukata,
I po jednu lijepu devojkicu,
Ja devojkicu, ja nevjestu mladu.
Sav je Solun porez izredio,
- 95 Redak dođe na tvoje dvorove:
Ti ne imaš brata nikakvoga
Da sastavlja porez Arapinu,
No smo jadne same sastavljale;
I mi jesmo porcz sastavile,
- 100 Al' ga niko odnijeti nema,
Jer ga Arap privatiti ne će
Bez Jelice, baš tvoje sestrice;
A ču li me, bolestan Dojčine,
Ja ne mogu ljubiti' Arapina,
- 105 Ču li brate, za života tvoga.«

Arapin

- Kad to čula lipa sele,
Da će biti Arapova,
Svomu j' bratu govorila:
- 25 »O Ivane, moj brajane,
Što sam jadna dočekala
Za života Ivanova,
Da ću biti Arapova.«

Već smo nekoliko puta naglasili da se u epskoj pjesmi događaj naširoko opisuje. Da sad vidimo kakvim se stilskim sredstvima postiže ta epska opširnost.

U prvih petnaest stihova te scene radnja normalno napreduje, ali tada dolazi retardirajući moment: Dojčin u tri stiha apostrofira svoje dvore, jer misli da su prokapali. Sestra mu odgovara epskom poredbom: *non A sed B*, opet u tri stiha.

Dijalog se uvodi rečenicama: »Pa besjedi bolani Dojčine«; ili: »Progovara Jelica devojka«; ili: »Tad govori bolestan Dojčine«.

Zatim se opet u stihovima 66. do 105. dijalog pretvara u epsku poredbu, koja je provedena do kraja scene. Prvi dio poredbe, *A*, govori brat; *non A sed B* odgovara sestra. Ujedno je *sed B* epsko ponavljanje Arapinovitih uvjeta koje je postavio Solunu i sakupljanja poreza. Na taj način to epsko ponavljanje tijesno vezuje ovu scenu s prijašnjima, ali zato dijalog između brata i sestre, premda je dijalog, ne djeluje dramatski, nego epski.

Od 73. do 105. stiha jedino posljednja dva kazuju nešto novo, a te je stihove, pretočene u osmerac, zadržala i analogna scena plesne pjesme, koja se sastoji svega od dvije hipotaktične rečenice. Prva tri stiha čine jednu rečenicu, a Mandalinin govor drugu. Ima i tu ponavljanja: ponavlja se stih: »Da će biti Arapova«, s malom izmjenom: »Da ću biti Arapova«. Ali kakva razlika između toga ponavljanja i onoga u epskoj pjesmi. Ponavljanje u plesnoj pjesmi, kako smo već rekli, nije doslovno nego malo izmijenjeno, tako iono unapređuje radnju. Ta vrsta ponavljanja vrlo je česta u englesko-škotskim baladama. U njima je to ponavljanje još bolje razrađeno, a Gummere ga je nazvao »incremental repetition«. Taj je naziv prihvatila stručna literatura o englesko-škotskim baladama. Kako u našoj stručnoj literaturi nisam našla izraza za to ponavljanje, nazvala sam ga dodatnim ponavljanjem, pa taj izraz upotrebljavam i dalje u ovoj radnji.

Radnja je plesne pjesme i u drugim scenama zbita. Ivan odgovara sestri u dvije parataktički povezane rečenice, koje čine četiri stiha (stih 30–33):

*Mandalino, sele moja,
Sedlaj meni dobra konja
I položi bojno koplje
Među uši dobru konju.*

Taj dijalog između sestre i brata upravo je škrt riječima a vrlo bogat sadržajem. Braća kao da se izražavaju telegrafskim stilom. Osim vokativa tu su samo dva stalna epiteta: (epitheta perpetua) *dobra konja* i *bojno koplje*, no oni su neizbježivi u pjesmi koja se prenosi usmenom predajom.

Od pjesničkih figura najčešće se upotrebljava antiteza. Antitezom pjesma i počinje:

*Konja kuje crn Arape
Na kosturskih bijelih vratih.*

Ostali su pjesnički ukrasi svedeni na najmanju mjeru, a sve je usredotočeno na to da se radnja što brže privede do kulminacije i raspleta.

Značajna je razlika između obiju pjesama i u prikazivanju glavne scene – dvoboja. U epskoj pjesmi neposredno prije početka dvoboja dolazi retardirajući moment: Arapin želi izbjeći borbu. To otezanje baš na mjestu gdje je napetost slušalaca dostigla vrhunac rafinirani je trik pjevača koji nas podsjeća na senzacionalne romane u novinama, gdje se radnja također prekida u najnapetijem momentu, a »nastavak slijedi« tek drugi dan. Kao stilsko sredstvo taj umetak u velikoj mjeri epizira radnju, jer je razvlači i na široko raspreda. Pjevač ima vremena, njemu se ne žuri da radnju privede kraju.

Ovo skretanje i zaustavljanje toka radnje (stih 198–205) daje slušaocima još jedan predah, napetost popušta, i čini se da neće doći do borbe. Sad pjevač majstorski uvodi klimaks: napetost se postepeno pojačava Dojčinovim vladanjem: on izaziva Arapina najprije pogrđnim riječima a onda i činom, prevrnuvši mu šator. Čijela ta scena obuhvata trideset i dva stiha (stih 196–227) i tek nakon toga počinje dvoboj.

U plesnoj pjesmi i sam dvoboj opisan s veoma malo riječi, ali se zato radnja odvija to brže. Kao udarac za udarcem slijede događaji (stih 50–57):

*A kad su se sastanuli,
Konje jesu razigrali.
Dobra j' srića Ivanova,
Loša j' srića Arapova.
Arap kopljem udario
U sedalce Ivanovo,
Ivan kopljem udario
U srušce Arapovo.*

Opet imamo ponavljanje, ali ne epsko, nego dodatno. Posljednja četiri stiha čine još jednu pjesničku figuru – »understatement« (jedna podvrsta hiperbole), to jest neki se važan događaj hotimice umanjuje ili se olako prelazi preko njega. Narodni je pjevač zbio tri stilska sredstva u cigla četiri stiha, jer su ti stihovi ujedno i antiteza. Što znači antiteza upravo na tom mjestu? Antiteza je po svojoj naravi dramska figura, jer je stilski izraz sukoba, konflikta.⁶³ Ako je nalazimo na tako značajnom mje-

⁶³ Dr Zdenko Škreb u svom članku »Dobriša Cesarić: Oblak – Interpretacija« (Umjetnost riječi, god. II, 1958, br. 2, str. 71) kaže za antitezu... »Antiteza (je) po svojoj naravi racionalna, retorička figura... Ona prilikuje drami, dramska je, upravo dramska, jer je izraz sukoba konflikta...«

stu u pjesmi kao što je ovo, to jest na kulminaciji, onda antiteza ješ intezivira i potencira dramatičnost te scene.

Jedino mjesto koje ne služi neposrednom razvitku radnje jest Mandalina apostrofa bratovu konju:

*Oj vrančiću, dobro moje,
Iznesi mi živu glavu,
Živu glavu Ivanovu,
Mrtvu glavu Arapovu,
Vinom ću ti noge prati,
Šenicu ćeš zob zobati,
A rakiju vodu piti.*

To je uz to jedina scena koja je nešto dulja od analogne scene u epskoj pjesmi. Ova se scena gotovo doslovce podudara u sve četiri varijante novljanske pjesme, koje se inače razilaze u nekim pojedinostima. Iz toga se vidi da su svi pjevači tome mjestu pridavali osobitu važnost: naime apostrofiranje kojim se nekoj životinji (najčešće konju, psu ili sokolu) ili nekom predmetu (obično oružju) obećaje nagrada, izvrši li neki osobito težak ili osobito važan zadatak, tako je omiljela konvencija naše narodne pjesme da se nje ni plesna pjesma nije mogla odreći.

Skupimo li sada sve podatke što smo ih dobili analizom, vidimo da su u plesnoj pjesmi ostale samo one scene koje su prijeko potrebne da bi se mogla razumjeti radnja. Izostavljene su epske epizode, koje usporuju razvoj događaja, a radnja je usredotočena na centralnu epizodu. Dijalog je kratak i dramatičan. Osim epiteta često se javlja jedino dramska figura opozicije – antiteza. Ostali su ukrasi veoma reducirani, a potpuno su izostavljeni svi oni koji bi zaustavljali brz tok radnje, na primjer epsko pitanje i epska poredba; a umjesto epskoga ponavljanja, koje ne kazuju ništa nova, nego ponavlja već poznato, nalazimo u plesnoj pjesmi dodatno ponavljanje koje unapređuje radnju. K tome dolazi da je koji svojom pravilnom izmjenom naglašenih i nenaglašenih slogova⁶⁴ potiče na brzinu, to jest ubrzava tempo.⁶⁵ Svim tim sredstvima postignut je u plesnoj pjesmi izvanredan dramski efekt.

Obradujući svoju temu, narodni se pjevač za svaku pjesmu služio drugim stilskim sredstvima. Kod epske su pjesme primijenjena sva stilaska sredstva koja su karakteristična za epsko pjesništvo, kao što su epsko ponavljanje, epsko pitanje i epska poredba; a kod plesne su pjesme primijenjena dramska sredstva, kao antiteza i dodatno ponavljanje.

Stoga možemo zaključiti da funkcija koju pjesma vrši u narodnom životu mijenja oblik pjesme. U našem je slučaju naročit način pjevanja ili recitiranja epizirao određeni sadržaj, tako da je nastala epska pjesma, a ples je dramatizirao taj isti sadržaj, te je nastala pjesma koja je po

⁶⁴ Budući da su novljanske pjesme čakavske, plesna se pjesma mora čitati čakavskim naglaskom, koji se znatno razlikuje od štokavskoga.

⁶⁵ O tempu trohejskog osmerca vidi: Dr Zdenko Škreb: Dobriša Cesarić: Oblak, Umjetnost riječi, kao gore, str. 65-67.

svojoj kompoziciji izvanredno bliza englesko-škotskim baladama. Ta je vrsta naših narodnih pjesama bliža englesko-škotskim baladama nego bilo koja druga vrsta naše narodne poezije.

Sve karakteristične osobine koje smo dobili analizirajući našu plesnu pjesmu jednake su osobinama koje Gerould iznosi kao bitnu karakteristiku englesko-škotskih balada.⁶⁶

2.

METRICAL ROMANCES – ANALIZA EPA KING HORN

I u engleskoj književnosti ima slučajeva da je isti sadržaj obrađen i kao ep i kao balada.

U 13. stoljeću, kad u Engleskoj herojsko shvaćanje života nije više imalo opću važnost, to jest kad je za Englesku prestalo herojsko doba, pojavili su se novi životni ideali koje je sa sobom donio feudalizam. U to su vrijeme stare germanske epove, na primjer Beowulfa, potisnuli novi epovi romantičnog sadržaja, koji se nazivaju »metrical romances«. Normanska je invazija znatno ubrzala taj proces previranja i preoblikovanja na kulturnom jezičnom i literarnom području. Ti su novi epovi nastali pod francuskim utjecajem, ali oni po umjetničkoj vrijednosti daleko zaostaju za starogermanskim epovima, jednako kao i za svojim francuskim uzorima. Glavna je njihova svrha bila da publici, koja nije bila razmažena nekim visokim estetskim normama, pričaju zanimljive i senzacionalne pustolovine u stihovima sa srokom na kraju stiha, koji je zamijenio aliteraciju starih epova. Fabule su ti epovi uzimali iz najraznovrsnijih izvora. Uz francuske i bretonske priče obrađivale su se i domaće, pa čak i staroklasične i orijentalne.

Ove »metrical romances«, koje smo već spomenuli,⁶⁷ a koje su se u engleskoj književnosti pojavile nešto prije balada⁶⁸ te su se u njoj zadržale nekoliko stoljeća uporedo s baladama, imaju s njima često i jednaku tematiku. Takav je primjer ep »Sir Orfeo« i balada »King Orfeo«, koja je pronađena na Shetlandskom otočju (Child, br. 19). Isto tako neki epovi koji su došli iz keltskih izvora te obrađuju legendu o kralju Artu-

⁶⁶ Gerould: »The ballad of Tradition, str. 6: »Whatever the matter of a ballad may be and whatever the manner of presentation in other respects, there is always a marked tendency to tell the story dramatically... Ballads, however, are not merely short: they are compressed. The series of events is seized at its culminating point and is envisaged in terms of the action which then takes place; nothing matters except the action; the characters speak because they have thoughts to express about what is taking place. Little as the dialogue of ballads has to do with the talk of actual life, it has its best trenchant pertinency not to be matched except in highly developed drama...«

⁶⁷ Na str. 309, 310 i 311 ove radnje.

⁶⁸ »Metrical romances« pojavile su se u engleskoj književnosti na početku 13. stoljeća te su tri stoljeća u njoj zauzimale vrlo važan položaj, a njihov se utjecaj osjećao sve do u 18. stoljeće. Prva balada pojavljuje se nešto kasnije u 13. stoljeću.

ru i o njegovim vitezovima imaju svoje paralele među baladama. »Thomas the Rhymer« postoji i kao ep i kao balada. Ep »King Horn« ima paralelu u baladi »Hind Horn«.

Kako smo prije iznijeli, epove su recitirali ili pjevali minstrelji. Epovi su se, dakle, recitirali, a pri tom je interes publike bio usredotočen na sadržaj, na radnju samu. Prema tome ti su epovi kao i naše epske narodne pjesme – služili za istu svrhu: pjevač ih je recitirao, a publika je slušala. Analizirajmo sada jedan takav ep i njegovu paralelu među baladama, pa promotrimo kakve su sadržajne i stilske razlike među njima.

Uzmimo na primjer ep »King Horn« i baladu »Hind Horn«. Ep se sastoji od 1530 kratkih stihova, a sačuvan je u tri rukopisa: najstariji je iz druge polovice 13. stoljeća ili možda stariji, a ostala su dva nastala oko god. 1300. ili nešto kasnije.⁶⁹ Zatim postoji i srednjoengleski viteški ep (ME metrical romance) na francuskom jeziku pod naslovom »Horn et Rymenhild«, koji ima 5250 stihova, a sačuvan je također u tri manuskripta iz 14. stoljeća. Napokon, sačuvan je i ep »Horn Childe and Maiden Rimnild« u manuskriptu iz 14. stoljeća; sastoji se od gotovo 100 strofa po 12 stihova.

Od tri manuskripta epa »King Horn« najviše se cijeni MS. C (Cambridge Univ. MS., Gg 4.27). Sva je tri izdao Joseph Hall.⁷⁰ On je paralelno odštampao sva tri da bi se lakše mogli usporediti, no komentar se većim dijelom odnosi upravo na manuskript C. Iz tih je razloga za analizu odabran taj manuskript.

Hall i ostali stručnjaci smatraju da je ovaj romantični ep najstariji od svih epova te vrste u engleskoj književnosti. S obzirom na tematiku on je bolje sačuvao svoje germansko podrijetlo od ostalih epova te vrste, te se u njemu odražavaju borbe između Anglosasa i danskih osvajača, premda se tu kao protivnici spominju Saraceni a ne Danci. Metar i stih tvore prijelaznu fazu od starogermanske metrike k novom metru i stihu, koji se razvio pod francuskim utjecajem. Taj je ep stoga važan stepen na putu od staroengleske do srednjoengleske metrike. Srok je već dosljedno proveden. Aliteracija se zadržala samo još u ustaljelim frazama ili kao dodatni ukras uz srok. Ali novi kratki stih sa dva iktusa nije još posve istisnuo dugi stih staroengleske metrike sa četiri iktusa. Tropi, figure i ostali pjesnički ukrasi jednostavniji su i manje dotjerani nego u starim epovima.

Radnju možemo podijeliti u ove epizode:

1. epizoda: stih 1–28. Uvod, u kojem pjevač pozdravlja slušaoce, najavljuje im priču o kojoj će pjevati, te opisuje kralja Murryja, njegovu ženu Godhild i glavnog junaka epa, njihova sina Horna, dječaka izvanredne ljepote, koji je imao dvanaest drugova. Od njih je Athulf bio najbolji, a Fikenhild najgori.

⁶⁹ Podaci su uzeti iz Kittredgeova izbora Childovih balada, str. 31.

⁷⁰ King Horn. A Middle-English Romance. Edited from the Manuscripts by Joseph Hall, Oxford 1901, at the Clarendon Press.

2. epizoda: stih 29–80. Kralj Murry poginuo je u borbi s poganskim osvajačima; oni su razorili cijelo Murryjevo kraljevstvo i poubijali sve koji se nisu htjeli odreći kršćanske vjere i pokoriti im se. Kraljica Godhild napustila je svoj dvor, povukla se u pustoš i tamo u potaji služila Bogu i molila se da Krist bude milostiv Hornu.
3. epizoda: stih 81–240. Pogani su Horna i njegovih dvanaest drugova otpremili u čamcu bez jedara i kormila na otvoreno more da bi djeca poginula; brod je, gonjen vjetrom, plovio dan i noć i stigao s djecom u zemlju kralja Ailmara, koji je djecu ljubazno primio. On je Horna i njegove drugove, predao svom dvorjaninu Athelbrusu da ih poučava u svim viteškim vještinama, a naročito je zapovjedio da Hornu posveti mnogo pažnje i da ga nauči, uz ostale vještine, svirati na harfi i pjevati.
4. epizoda: stih 241–378. Horn je naučio sve što su mu kazivali, napredovao je u ljepoti i snazi, pa su ga svi voljeli. U njega se zaljubila kraljeva kćer Rymenhilda. Ona je zamolila Athelbrusa da Horna dovede u njezine odaje. On je sumnjao u iskrenost njezinih osjećaja, pa je u njezinu sobu najprije doveo Hornova druga Athulfa, prurušenog kao Horna. Kad je Rymenhilda prozrela varku, žestoko se razljutila na Athelbrusa i zagrozila mu se teškom kaznom. Kad je on uvidio da je Rymenhildina ljubav iskrena, obećao je da će dovesti Horna.
5. epizoda: stih 379–463. Athelbrus poučava Horna kako se treba vladati pred Rymenhildom i uvodi ga u njezine odaje. Rymenhilda očituje Hornu svoju ljubav i kaže mu da će drage volje postati njegovom ženom. Horn odgovara da to ne može biti, jer je on nahoće i nije slobodan čovjek, pa se ne može vjenčati s kraljevom kćeri dok ne postane vitezom. Rymenhilda obećaje da će uz pomoć Athelbrusovu nastojati nagovoriti kralja da učini Horna vitezom.
6. Stih 464–582. Athelbrus nagovara kralja da Horna učini vitezom, što ovaj drage volje prihvaća. Kralj daje Hornu viteški udarac pred cijelim dvorom, a zatim Horn učini vitezovima svojih dvanaest drugova. Naveče ode Horn sa svojim drugom Athulfom u Rymenhildine odaje. Ona ga zamoli da izvrši svoje obećanje; Horn joj odgovara da ne može prije nego što učini neko veliko djelo i tako se pokaže dostojnim svoga viteštva. Nato mu Rymenhilda daruje prsten koji ima moć da nosioca čini neranjivim ako u opasnosti i nevolji pogleda prsten i pomisli na svoju ljubljenu.
7. Stih 585–644. Horn se oprostio od nje, uzjaše svoga konja i ode. Nakon nekog vremena naiđe na brod pun Saracena koji su se iskrcali na obali i zapodjene s njima borbu. Ali kako je pogana bilo mnogo, oni ga opkole. Tada Horn pogleda svoj prsten i pomisli na Rymenhildu, te odmah pobijedi Saracene, a na vrhu svoga mača ponese glavu njihova kralja. Tako se vratio na dvor kralja Ailmara gdje ispriča što se dogodilo i preda kralju glavu pobijedenog neprijatelja.
8. Stih 645–756. Fikenhild, potaknut zavišću i ljubomorom, okleveće Horna i Rymenhildu pred Ailmarom, na što Ailmar protjera Horna iz svoga kraljevstva. Tu je nevolju Rymenhilda predosjećala, jer je usnula ružan san, koji se obistinio. Opraštajući se, Horn reče Rymenhildi neka ga čeka sedam godina, a ako se on u tom vremenu ne bi vratio niti joj se javio, tada neka se uda za drugoga. Zatim je preporučio svom pobratimu Athulfu, ukrcu se na brod i otplovi.

9. Stih 757–798. Horn stiže u Irsku, gdje susreće Harilda i Berilda, sinove Irskog kralja, koji ga povedu na dvor svoga oca. Taj ga također srdačno primi i Horn ostaje na dvoru irskog kralja, ali pod krivim imenom.
10. Stih 799–916. Nakon nekog vremena, kad su na dvoru upravo slavili Božić, pojavi se na kraljevu dvoru neki gorostas te najavi kralju da su Saraceni stigli u njegovu zemlju i da izazivaju na dvoboj trojicu najboljih irskih vitezova koji će se boriti s jednim saracenskim vitezom. Ako ih on pobijedi, cijelo će kraljevstvo pripasti Saracenicima. Kralj odabira kao borce svoja dva sina i Horna, no Horn želi da se sam bori s protivnikom. Za vrijeme borbe Horn saznaje da je gorostas s kojim se bori ubio njegova oca, kralja Murryja. On tada pogleda na prsten i pomisli na Rymenhildu, pa smjesta ubije svoga protivnika. Sada kraljeva pratnja navali na ostale Saracene te ih pobije. U tom boju poginu oba kraljeva sina, premda nije poginuo gotovo nitko drugi od kraljevih ljudi. Kralj je vrlo tužan i moli Horna da oženi njegovu kćerku Reynildu i da vlada njegovim kraljevstvom. Horn mu odgovara da će mu služiti sedam godina, a onda će od njega zatražiti Reynildu, koju neka mu tada ne odbije.
11. Stih 917–1030. Punih šest godina Horn je boravio u Irskoj, a da se nije javio Rymenhildi niti se vratio k njoj. Ona se međutim našla u velikoj nevolji, jer ju je njezin otac htio na silu udati za kralja Modija, Hornova neprijatelja. U toj nevolji Rymenhilda šalje glasnika da traži Horna. Nakon duga traženja glasnik konačno pronade Horna i on poruči Rymenhildi da će se vratiti i da ga čeka. Ne nesreću, glasnik se na povratku utopi. Horn se međutim sa mnogo irskih vitezova ukrea na brod i zaplovi prema kraljevstvu kralja Ailmara. Upravo na dan Rymenhildina vjenčanja iskreao se na obali, sakrio svoju pratnju u šumi i sam pošao dalje.
12. Stih 1031–1234. Na putu je sreo hodočasnika od kojega je saznao da se toga dana Rymenhilda udaje. S hodočastnikom je zamijenio odijelo i tako prurušen pošao na dvor. Rymenhilda je očajna i tužna, služila goste. Horn je sjeo među prosjake i kad je Rymenhilda došla da i njih podvori vinom i jelom, Horn je svoj prsten bacio u pehar. Kad Rymenhilda nađe prsten, dade odmah dozvati hodočasnika i upita ga otkuda mu prsten. On odgovori da ga je dobio od Horna, koji je umro. Na to se Rymenhilda pokušala ubiti ali je Horn u tome spriječio i otkrije joj se.
13. Stih 1235–1290. Horn polazi po svoje drugoge, vraća se s njima i pobije sve koji su bili na svečanosti osim kralja Ailmara i svojih dvanaest drugova. Oprostio je čak i Fikenhildu. Svi su mu se na to zakleli da će mu biti vjerni do groba. Horn otkrije kralju da su ga oklevetali i da on nikada nije ležao uz Rymenhildu, kako su ga bili optužili, i da neće tako dugo dok opet ne osvoji svoje kraljevstvo i ne postane kralj.
14. Stih 1291–1387. Horn se opet ukrea na brod sa svojim irskim drugovima i s Athulfom i polazi u svoje kraljevstvo da ga oslobodi od Saracena. Iskrcavši se, nađu na putu nekoga starog viteza koji im ispriča kako Saraceni tlače narod, ali budući da se boje Hornova povratka postavili su njega na stražu. Sada dolazi na vidjelo da je taj stari vitez Athulfov otac te njegovu veselju nema kraja kad prepozna Horna i svoga sina. Svi sad navale na Saracene, pobiju ih i oslobode kraljevstvo. Horn nađe svoju majku živu, zavlada svojim kraljevstvom i naskoro opet podigne razrušene erkve i kapele.

15 Stih 1388–1530. Dok je Horn bio odsutan, nevjerni Fikenhild prisili Rymenhildu da se uda za njega i zatvori je u utvrđen dvorac. Horn, upozoren ružnim snom na opasnost koja prijeti Rymenhildi, vraća se k njoj. On i njegovi drugovi prurušuju se u pjevače minstrele i žonglere, a Fikenhild ih tako prurušene pušta u svoj utvrđeni dvor da bi zabavljali goste pri njegovu vjenčanju s Rymenhildom. Sada Horn i njegovi drugovi zbace svoje minstreleške haljine, ispod kojih su bili sakrili oružje, navale na Fikenhilda i na njegove ljude te ih pobiju. Horn postavi svog druga Arnoldina da naslijedi Ailmara nakon njegove smrti. Svoga bivšeg učitelja Athelbrusa postavi za kralja umjesto Modija, kojega je također ubio. Zatim polazi u Irsku gdje vjenča svog pobratima Athulfa sa Reynildom i učini ga irskim kraljem. Napokon polazi s Rymenhildom u svoje kraljevstvo, gdje su oboje sretno živjeli i vladali do smrti.

Ep počinje s pretpjevom od četiri stiha, on uopće nije u vezi s radnjom, nego pozdravlja slušaoce i najavljuje o čemu će se pjevati:

*Alle beon he bliþe
þat to my song lyþe:
A sang ihc schal you singe
Of Murry þe kinge.*

Ep se završava zapjevom, koji najavljuje da je pjesma svršena te zaziva božji blagoslov na slušaoce:

*Her endeþ þe tale of horn,
þat fair was &, noȝt unorn;
Make we us glade Eure among,
For þus endeþ hornes song.
Jesus þat is of heuene king
ȝene us alle his suete blessing!
Amen*

Kako vidimo, u prva četiri stiha zapjeva, koji je gore citiran, pjevač ponavlja dva puta za redom da je pjesma o Hornu završena. I na drugim mjestima ima mnogo ponavljanja. Ima i običnog epskog ponavljanja, na primjer: svaki put kad Horn dolazi u opasnost i kad pogleda prsten, kazuje se to istim riječima. Horn se služi prstenom tri puta.

Prvi put u stihovima 613–614:

*He lokede on þe ringe
& þoȝte on Rimenilde.*

Drugi put u stihovima 873–874:

*He lokede on his ryng
& þoȝte on Rymenhilde,*

Treći put u stihovima 1483–1484:

*He lohede on þe ringe
& þe 3te on Rymenhilde.*

Neke fraze ili izrazi upotrebljavaju se svaki put kad to situacija iole dopušta. Na primjer u stihovima 875–876:

*He smot him þure3 þe herte
þat sore him gan to smerte;*

i u stihovima 1481–1482:

*Hit smot to hornes herte
So bittere þat smerte.*

U prvom se primjeru tim stihovima kazuje kako je Horn svojim mačem probo gorostasa s kojim se borio, pa gorostasa boli probodeno srce. U drugom primjeru srce boli Horna kad vidi kako je Rymenhilda od žalosti pala u nesvijest.

Ovakvi i sličnih primjera ima mnogo, ali još češće od takvog ponavljanja jest ponavljanje motiva u obliku dubleta, jer osim glavne radnje, koja se kao nit vodilja provlači kroz cijeli ep, ima još mnogo, što manjih, što većih, epizoda. Neke su od tih epizoda dublete. Tako na primjer Horn dva puta za redom spasava u posljednji čas Rymenhildu da je ne udadu za nelyubljena prosea. Dva puta dolazi Horn kao prognanik u nepoznato kraljevstvo i oba ga puta kralj te zemlje lijepo prima. Horn se tri puta bori sa Saracenima. Dva puta ružan san upozorava glavne junake na opasnost koja ugrožava njihovu sreću itd. Tako je u epu nagomilano više epizoda nego u našoj epskoj pjesmi, pa nije bilo moguće da se, kao u ostalim analizama, pojedine scene ocrtaju samo s nekoliko riječi. Na kraju epa potanko se opisuje sudbina svakoga pojedinog lica: Horn postavlja za kraljeve svog učitelja i ona dva druga koji su u epu igrali neku ulogu. Ne zaboravlja se ni na irskoga kralja, ni na Reynildu, koja se udaje za Athulfa. Iza tako dugačkog epskog završetka dolazi još i zapjev.

Vidi se, dakle, da je radnja iznesena na tipično epski način. Prema tome, nesumnjivo je da se pjevač, komponirajući taj ep, služio epskim stilskim sredstvima.

Za kompoziciju epa »King Horn« važno je još i ovo. Taj je ep, kao i ostale »metrical romances«, pripadao repertoaru minstrela. Ti su epovi većinom anonimni i prenosili su se usmeno, ali nisu bili u cirkulaciji usmene narodne predaje. Usprkos tome ep »King Horn« sačinjavao je u sebi onu strogu zakonitost prema kojoj se izgrađuje narodna epika. Tu pravilnost po kojoj se komponira narodna epika bilo kojeg

naroda Olrik⁷¹ je nazvao *epskim zakonima narodne poezije*, a »King Horn« se u svemu pokorava tim zakonima.

Kako smo vidjeli, »King Horn« ima tipičan početak i završetak epa (pretpjev i zapjev), dakle ne počinje kulminacijom radnje, niti naglo završava. Ponavljanja ima i običnog epskog (to Olrik naziva *schlichte Wiederholung*) – podsjećam na scenu s prstenom – a još više ima ponavljanja motiva, što se odražuje u mnoštvu dubleta koje smo naveli.

Zakon kontrasta potkrijepljen je mnogim primjerima: Hornovu junaštvu suprotstavlja se pasivnost kraljeva koje on brani, njegovoj plemenitosti – surovost saracenskih osvajača i Fikenhildova podlost, a Fikenhildova nevjera nalazi svoj kontrast u vjernosti Athulfovoj. I tako bi se moglo nabrojiti još mnogo takvih primjera. I zakon trojnosti dobro je zastupljen: Saraceni tri puta dolaze u kršćanske zemlje s namjerom da ih podjarme. Horn se tri puta bori sa Saracenicima i tri puta upotrebljava prsten. Odmah u početku epa susrećemo broj tri. Prvo što se opisuje jest kralj Murry, njegova žena i Horn. Murry i dva dvorjanika

⁷¹ Axel Olrik: *Epische Gesteze der Volksdichtung*, Zeitschrift für deutsches Altertum, Berlin 1909, Bd. 51, N. F. Bd. 39, str. 1-12; Na str. 2. Olrik kaže: »... Versuchen wir diese durchgehenden Uebereinstimmungen zusammenzustellen, so bekommen wir keine Biologie des Märchens, keine Systematik des Mythos, sondern eine weit umfassendere Kategorie, die Sage. Sage sind die Märchen, Mythen, Lieder, Heldensagen, Ortsagen. Die gemeinsamen Regeln für ihre Composition können wir *epische Gesetze der Volksdichtung* nennen. (Stampano kurzivom je u originalu širokim razmakom). Diese Gesetze gelten für die gesamte europäische Sagendichtung, und zum Teil noch viel weiter; nationale Eigentümlichkeiten treten nur wie dialektische Besonderheiten aus dem Hintergrund jener großen Einheit hervor, und selbst die großen Kategorien der Volksdichtung ordnen sich ganz dem allgemein formelhaftepischen unter. Darum müssen wir die Uebereinstimmungen Gesetze nennen, weil sie die Freiheit der Composition in ganz anderer und strengerer Weise beschränken als in unserer Kunstdichtung...« Sada Olrik izvodi te zakone, potkrepljujući ih primjerima iz svjetske narodne književnosti od najstarijih vremena. Kao prvi zakon navodi zakon ustaljenih početaka i završetaka (pretpjeva i zapjeva): »Die Sage fängt nicht mit bewegter Handlung an und bricht nicht jäh ab. Das ist ihr Eingangsgesetz und ihr Gesetz des Abschlusses...« (str. 2)

Zatim dolazi zakon ponavljanja: »Ebenso wichtig ist das Gesetz der Wiederholung... Ueberall wo die Dichtung eine Wiederholung gestattet, wird sie wiederholt. Das ist nicht nur für die Spannung, sondern auch für die Fülle der Dichtung notwendig. Es gibt eine *steigernde Wiederholung* und eine *schlichte Wiederholung*, (istakao autor) aber ohne Wiederholung kann die vollere Sage nicht auskommen.« (str. 3)

Onda dolazi zakon broja »tri«: »... die Wiederholung ist fast immer mit der Dreizahl verbunden. Aber die Dreizahl ist auch ein Gesetz für sich. Da3 in Märchen und Mythos selbst in der schlichten Orssage unglaublich häufig vorkommt, das wissen Sie alle... Wenn der Sagenforscher auf eine Dreizahl stößt, denkt er... nun bin ich daheim.« (str. 4)

Kao četvrti dolazi zakon prema kojemu se u isto vrijeme mogu pojaviti na sceni samo dva lica: »...Zwei ist die höchste Zahl der auf einmal auftretenden Personen;... Dieses Gesetz der *scenischen Zweiheit* ist streng...« (str. 5)

Peti zakon suprotnosti: »Der *scenischen Zweiheit* entspricht das große Gesetz des Gegensatzes...« (istakao autor) (str. 5)

Zatim navodi zakon »blizanaca«. Naziv »blizanci« mora se uzeti u širem smislu: pravi blizanci, braća uopće ili bića nižeg reda nastupaju udvoje: »Der Name Zwillinge muß hier in weiterem Sinne genommen werden: Wirkliche Zwillinge – ein Geschwist-

bore se sa Saracenicima, dakle tri kršćanska borca protiv mnoštva Saracena. Gorostas predlaže da će se boriti sa tri protivnika itd.

U pojedinim scenama nastupaju aktivno uvijek samo dva lica. Ako ima više lica istodobno na sceni, to su ostali tek nijemi svjedoci radnje.

Zakon blizanaca zastupaju sinovi irskoga kralja, Harild i Berild. Kralja Murryja prate dva dvorjanina, a prototipovi svijetloga i mračnog principa jesu opet Athulf i Fikenhild.

Kad nas pjevač na početku epa upoznaje s licima, najprije spominje kralja Murryja kao najugledniju ličnost, zatim njegovu ženu, a tek na posljednjem mjestu Horna, koji je glavni nosilac epske radnje.

Hornova sudbina i njegova djela tvore jedinstvenu nit radnje, koja se provlači kroz čitav ep. Oko Hornove ličnosti koncentrirano je cijelo zbivanje. Njegovom su ličnošću povezane sve epizode epa, i na taj je način sačuvano jedinstvo radnje.

Motivi koji su izneseni imaju uvijek utjecaja na radnju. Motiv povratka dragog u času kad mu se draga preudaje za drugoga najistaknutiji je u epu, pa stoga zauzima centralni dio radnje. Kad se god pojavljuje motiv proročanskoga sna, uvijek se predskazivanje, najavljeno snom, i ispunjava. Motiv bjegunca, koji se također unosi, dobiva svoje razmjerno mjesto u radnji epa. U epu nema takozvanih slijepih motiva, koji su samo ubačeni, a ne dobivaju svoje mjesto u radnji. Prema tome, zakon logičnosti također je ispunjen.

Lica koja igraju slične uloge ocrtana su posve šablonski. Tako se, npr., kralj Ailmar i irski kralj ne razlikuju ni po čemu jedan od drugoga.

Gornja nam je poredba pokazala dvoje: 1) zakoni narodne poezije, kojima se podvrgava ep »King Horn«, jesu *epski zakoni*, a to je još jedan dokaz da je »King Horn« izgrađen epski; 2) taj je ep tijesno povezan s narodnom poezijom te se može usporediti s drugom vrstom narodne poezije – s baladom »Hind Horn«.

terpaar – zwei Personen die zusammen in Rollen gleicher Art auftreten... Wesen untergeordneten Ranges erscheinen in der Zweizahl: zwei Dioskuren sind Boten des Zeus, zwei Raben oder zwei Walkyrien Boten des Odin...« (str. 6-7)

Šesti zakon naziva Olrik nautičkim izrazima: »... das Toppgewicht und das Achtergewicht... Wenn eine Reihe von Personen oder Dingen vorkommt, dann wird der Vornehmste auf den ersten Platz gesetzt; auf den letzten Platz aber der, der den besonderen epischen Anteil erregt... Der epische Schwerpunkt liegt immer im Achtergewicht.« (str. 7)

Zatim navodi da je narodna poezija ispredena samo u jednu nit vodilju: »... Moderne Dichtung... liebt die verschiedenen Fäden der Handlung in einander zu verwickeln, die Volkspoesie hält den einzelnen Strang fest, sie ist immen einsträngig.« (str. 8)

Onda spominje shematizaciju u ertanju lica: »Wie streng die Schematisierung durchgeführt ist, muß je dan ganz sonderbar scheinen, der nicht mit Volkspoesie vertraut ist. Zwei Personen und Situationen derselben Art werden nicht so verschieden wie möglich, sondern so übereinstimmend wie möglich dargestellt.« (str. 8-9)

Olrik spominje također i logiku narodne poezije: »Die Sage hat ihre Logik. Die Motive die hervorgezogen werden, müssen Einfluß auf die Handlung üben, und zwar einen Einfluß im Verhältnis zu ihrem Umfang und zu ihrer Wucht in der Erzählung.« (str. 9)

Napokon još spominje jedinstvo radnje i koncentraciju radnje oko glavnog lica.

ANALIZA BALADE »HIND HORN« I POREDBA S EPOM »KING HORN«

Balada »Hind Horn«⁷² obrađuje samo centralnu epizodu epa, to jest povratak Hornov u času Rymenhildina vjenčanja i njihovo sjedinjenje. Prethistorija je nabačena u samih četrnaest stihova, a onda dolazi razgovor s prosjakom, koji u baladi zamjenjuje hodočasnika. Iz toga razgovora Horn saznaje za vjenčanje svoje odabranice, koja se u baladi ne zove Rymenhilda nego Jean. Horn zamjenjuje s prosjakom odijelo, odlazi na dvor prerušen u prosjaka, moli od Jeane napitak u Hornovo ime i baca prsten u čašu. Jean ga prepoznaje po prstenu i kaže mu da će napustiti sve svoje bogatstvo i otići s njim da prosi po svijetu. Horn joj na to otkriva da je samo prerušen u prosjaka i uzima je za ženu. Time svršava balada a da se više ništa ne govori o kasnijoj sudbini glavnih lica. I samo sjedinjenje ljubavnika nabačeno je u svega dva stiha kojima balada završava:

*The bridegroom he has weded the bride,
But young Hind Horn he took her to bed.*

Od petnaest scena epa u baladi je ostala samo jedna scena, i to dvanaesta. Prvih jedanaest scena, to jest Hornovo snubljenje i predaja prstena, u baladi je opisano samo s nekoliko stihova, a od trinaeste četrnaeste i petnaeste scene preostala su ovdje citirana dva stiha, iz kojih doznajemo da je Horn osvojio svoju odabranicu. Moć prstena u baladi se prikazuje nešto drugačije nego u epu. Prsten ne čini više nosioca nepobjedivim, nego ga upozorava na vjernost ili na nevjeru ljubljene žene. Isto je tako modificiran cijeli sadržaj. Od epa, kojemu je težište bilo u borbi i pustolovinama, nastala je balada u kojoj igra glavnu ulogu ljubav i vjernost. Stoga je u baladi isto tako značajna kulminacija kad se Horn otkriva Jeani kao i peripetija kad Jean želi sve žrtvovati iz ljubavi prema Hornu.

I broj stihova može nam vrlo lijepo predočiti kako je balada sažeta prema opširnom epu. Kako je već prije spomenuto, ep se sastoji od 1530 stihova, a balada ima svega 48 stihova i refren koji se umeće nakon svakog stiha; na taj način nastaju 24 strofe po četiri stiha, u kojima drugi i četvrti stih tvore refren, kroz cijelu baladu isti.

Od mnoštva lica u epu ostala su u baladi samo tri: Horn, prosjak i Jean.

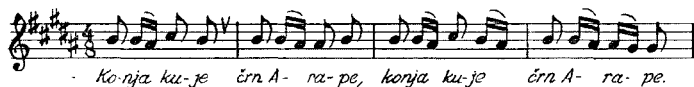
U baladi je gotovo cijela radnja iznesena u dva dijaloga, a pričanje u trećem licu povezuje samo jedan dijalog s drugim. Prvi je dijalog između Horna i prosjaka (strofa 8–13), a drugi između Horna i Jeane (strofa 18–23).

⁷² U Childovoj zbirci ta balada nosi br. 17. Za analizu sam odabrala verziju A. Motherwell's MS, str. 106, od Mrs. King, Kilbrachan.

NOVLJANSKE PJESME OD KOLA



A R A P I N



Adagio ♩ = 54

B



Largo ♩ = 50

C



Br. 2.

HIND HORN

A

MRS. CRUICKSHANK, GREECHILL, NEW DEER.



B

GEO. GARIOCH, LEOCHEL-CUSHNIE.

He gaed butt thro the kit-chen an ben thro the
ha, An' in a-mo the no-bles great an'
sma He

IVO SELJANIN POGUBI ARAPA

Pobrže, 12=

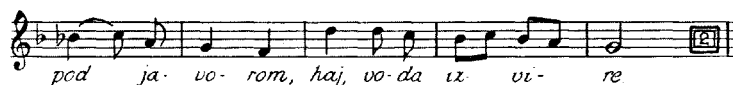
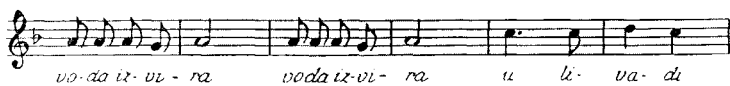
A- rap se je u Serj na-se- lji- o
A- rap se je u Serj na-se- lji- o

BULA I TURČIN SE PRAVDAJU

Pobrže 10=

Platno bi-li platno bi-li bu-la diz-da-re- va
pla-tno bi- li bu- la diz- da- rev (a)

U LIVADI POD JAVOROM



Običnog epskog ponavljanja nema. Ali zato ima i te kako mnogo dodatnog ponavljanja, koje je u većini slučajeva još i pojačano antitezom. Navodim ovdje dva primjera::

1. strofa 14. i 15.

14. *The auld beggar man was bound for the mill,
But young Hind Horn for the king's hall.*
15. *The auld beggar man was bound to ride,
but young Hind Horn was bound for the bride.*

2. strofa 20–23.

20. *»O I'll cast off my gowns of brown,
and beg wi you frae town to town.*
21. *»O I'll cast off my gowns of red,
And I'll beg wi you to win my bread.«*
22. *»Ye needna cast off your gowns of brown,
For I'll make you lady o many a town.*
23. *»Ye needna cast off your gowns of red,
It's only a sham the begging o my bread.«*

U prvom se primjeru dodatnog ponavljanja stavljaju u antitezu stari prosjak i mladi Horn, pa njihovi oprečni putovi i oprečne sudbine. U drugom su primjeru i antiteza i dodatno ponavljanje još jače poentirani. U strofi dvadeset i dvadeset i prvoj kontrastira se raskoš u kojoj sada Jean živi, s bijedom koju ona želi uzeti na sebe iz ljubavi prema Hornu. U strofi dvadeset i drugoj i dvadeset i trećoj Horn izvrće Jeaninu antitezu te završava i ponavljanje i antitezu stihom koji ruši cijelu umjetnički izgrađenu konstrukciju dodatnog ponavljanja i time izaziva popuštanje napetosti: »It's only a sham, the begging o my bread«.

Da bi razlika u izgradnji i stilu između epa i balade postala još jasnija, usporedit ćemo scenu prepoznavanja u epu (stih 1067–1209) s istom scenom u baladi.

U baladi ta scena obuhvata samo četiri strofe (strofa 16–19):

16. *When he came to the king's gate,
He sought a drink for Hind Horn's sake.*
17. *The bride came down with a glass of wine,
When he drank out of the glass, and dropt in the ring.*
18. *»O got ye this by sea or land?
Or got ye it of a dead man's hand?*
19. *»I got not it by sea, I got it by land,
And I got it, madam, out of your own hand.«*

Cigla četiri stiha razjašnjava cijelu situaciju. Nakon toga slijedi dijalog između Jean i Horna, koji opet obuhvaća samo četiri stiha. U tim stihovima radnja teče nevjerojatnom brzinom. Bez ikakva okolišanja ili otezanja nižu se kao udarac za udarcem Jeanino pitanje i Hornov odgovor. U tom dijalogu (opet četiri stiha) majstorski su isprepleteni antiteza i dodatno ponavljanje. Tako intenzivna dramatska sredstva kao što su dijalog, antiteza i dodatno ponavljanje, nagomilana na jednom te istom mjestu, proizvode izvanredan dramatski efekt. I u baladi, kao i prije u novljanskoj pjesmi od kola, antiteza se nalazi na mjestu gdje radnja kulminira.

U epu se i ta scena, kao i svi prijašnji događaji, naširoko opisuje. Već sama činjenica da se ta scena u epu proteže kroz 142 stiha označuje tu opširnost. Centralna radnja te scene, dolazak Horna k Rymenhildi i prepoznavanje, neprestano se zateže raznim manje važnim epizodama i minucioznom izvedbom pojedinosti.

Najprije dolazi epizoda s vratarom (stih 1067–1078): Horn dolazi pred vrata i moli vratara da ga pusti u dvor. Premda Horn dugo i lijepo moli, vratar ga ne pušta. Na to Horn razvaljuje vrata, baca vratara preko mosta i pri tom mu slomi nekoliko rebara.

Sada se opet nastavlja glavna radnja (stih 1079–1085): Horn ulazi u dvor i sjeda među prosjake. Lice je pocrnio čadom da ga ne bi prepoznali. Ogledavajući se, opazi Rymenhildu kako sjedi kao izbezumljena i plače tako tužno da je nitko ne može utješiti.

Radnja se opet zateže jednim detaljem (stih 1086–1104): Horn gleda naokolo ne bi li opazio svoga pobratima Athulfa. No taj je u tornju i gleda nije li možda došao koji brod i donio Horna. Sada čujemo i Athulfov monolog: »Vrlo dugo oklijevaš, Horne; ti si mi predao Rymenhildu da je čuvam i ja sam je čuvao, no ti nisi došao. Požuri se i vrati se sada ili nikada, jer ja je ne mogu više čuvati.«

Nakon tog ekskurza, polako i kao oklijevajući nastavlja se glavna radnja (stih 1105–1209). Nakon gozbe Rymenhilda ustaje da toči vino. Po običaju ona je u ruci nosila rog i točila svim vitezovima i plemićima. Samo Horn, koji je sjedio na podu zanesen u svoje misli, nije imao udjela u tom čašćenju. On napokon progovori: »O, ljupka kraljice! Okreni se prema meni i daj nama među prvima jer su prosjaci veoma žedni.« Ona odloži rog i uzme vedro misleći da je on pijanica: »Uzmi ovu čašu i ispij je, ali ja nisam vidjela tako smjelog prosjaka.« Horn uzme čašu i pruži je svojim drugovima govoreći: »Ti misliš da sam ja prosjak, no ja sam ribar što je došao sa zapada da ribari na tvojoj svečanosti. Moja je mreža ležala ovdje sedam godina, a danas sam došao da vidim nije li se kakva riba ulovila.« Ovdje Horn aludira na Rymenhildin san koji je ona usnila prije njihova rastanka. Aluziju pojačava još i drugom: »Pij

sa mnom iz posude, nazdravi Hornu iz roga,⁷³ jer iz daleka sam došao.« Ali Rymenhilda nije razumjela njegove aluzije niti ga je prepoznala, no smutilo ju je što je spomenuo Hornovo ime. Ona mu nazdravi i preda čašu. On malo popije i baci prsten u rog s riječima: »Potraži, kraljice, što je u tvojoj čaši.«

Rymenhilda ga još uvijek ne prepoznaje, niti u čaši nalazi prsten sve dok se nije vratila u svoje odaje. Došavši tamo, pronade i prepozna prsten i s velikim strahom, da nije možda Horn mrtav, pošalje svoju dvorjanku po prosjaka i upita ga: »Dragi hodočasniče, odakle ti prsten koji si bacio u čašu i zašto si došao?« Ni na to joj se pitanje Horn ne odaje, nego joj priča izmišljenu priču kako se s Hornom ukrcao na isti brod da plove u zapadnu zemlju, no Horn je usput obolio i umro, a prije smrti predao mu je pisten naloživši mu da ga ponese Rymenhildi. Na to se Rymenhilda, očajna zbog Hornove smrti, pokušava ubiti. Horn je u tom spriječi i sada joj se napokon otkrije.

Tim dugačkim i detaljnim opisom sadržaja nastojala sam dočarati ton originala, jer se u tom epu epska opširnost ne postiže toliko tropima i figurama, kojih ima razmjerno malo, nego uglavnom opširnim izlaganjem radnje, koja je isprepletena epizodama i ekskursima.

Ako sada još jednom razmotrimo način izlaganja radnje u epu, koji se recitirao publici, vidimo da ep osim glavne radnje ima mnoštvo što kraćih što dužih epizoda. Pa i unutar jedne epizode radnja se neprestano zaustavlja i usporava opširnim opisom događaja ili umetanjem novih epizoda. Kod balade, naprotiv, ili je odbačeno sve suvišno što bi moglo zaustavljati tok radnje, ili je svedeno na minimum koji je potreban da se razumije centralna situacija. Taj kondenzirani način izlaganja radnje, koji je sam po sebi dramatski, još je potkrijepljen stilskim sredstvima. Dijalozi znatno pridonose dramatizaciji, a od figura se upotrebljava uglavnom antiteza i dodatno ponavljanje. Dramski efekt tih stilskih figura već smo prije dokazali u analizi novljanske pjesme »Arapin«.

Usporedimo li sada rezultat analize balade »Hind Horn« s rezultatom analize novljanske pjesme od kola, vidimo da je sadržaj i u jednoj i u drugoj pjesmi iznesen na isti, kratak i zbijen način, a upotrijebljena su i ista stilska sredstva: dijalog, antiteza i dodatno ponavljanje.

Ep »King Horn« i naša epska pjesma »Bolani Dojčin« služili su istoj svrsi: recitirali su se za razonodu slušalaca. U svojoj kompoziciji oni imaju međusobno više sličnosti nego ep s baladom ili epska pjesma s plesom, premda svaki ep obrađuje istu temu kao i pjesma, a tema je epova različita. A opet, plesna pjesma i balada po svojoj su kompoziciji veoma bliske, što nam je otkrila i analiza.

Stoga nam se upravo nameće sud da je *balada u narodnom životu vršila istu funkciju kao i naša plesna pjesma, to jest da se uz nju plesalo.*

⁷³ Ime »Horn« znači rog, pa ta aluzija u originalu glasi: »Drink to Horn of hornes«.

ANALIZA BALADNIH PLESNIH PJESAMA IZ OKOLICE
BRODA

Dosad smo izložili po čemu su novljanske pjesme od kola slične englesko-škotskim baladama. Ali ima među njima i jedna važna razlika: kod englesko-škotskih balada veoma je jak i lirski elemenat, koji prožima epsko-dramatsku radnju. Već baladni refreni unose u balade tu lirsku notu. Na primjer, jedna verzija balade »Hind Horn« ima refren:

*With a hey lilllelu and a how lo lan
And the birk and the Broom blows bonnie.*

No, i bez obzira na refren ima mnogo lirskoga u baladama. Prije svega, osnovno je raspoloženje balada lirsko. U njima često nalazimo potpuno lirske opise prirode ili lirske umetke u epsku radnju, a uz to, sve su balade prožete jakim osjećajima, pa čak i afektima, što je uvijek znak lirskoga, tako da je katkad teško povući granicu između balade i lirske pjesme. Zato balade mnogi stručnjaci ubrajaju u lirske pjesme, kao na primjer W. P. Ker.⁷⁴

I četvrta i peta strofa balade »Hind Horn« ima posve lirski ugođaj:

3. *He's gien to her a silver wand
With seven living lavrocks sitting thereon*
4. *She's gien to him a diamond ring,
With seven bright diamonds set therein.*

Većina novljanskih pjesama od kola nema takvih lirskih osobina. One su najčešće samo epsko-dramatske. Mislim da bi nam melodije uz koje se pjevaju englesko-škotske balade i novljanske pjesme, a koje se međusobno veoma razlikuju, mogle razjasniti tu razliku u formi.

I englesko-škotske balade i novljanske pjesme od kola pjevaju se uz neku određenu melodiju. Kod novljanskih je pjesama melodija samo podrška plesu i bez njega ne znači ništa.⁷⁵ Nitko se ne bi sjetio da tu

⁷⁴ William Pantton Ker: *Medieval English Literature*, str. 118, već citirano u ovoj radnji, poglavlje II, bilj. 4. Liričnost balada Ker naglašava u istom djelu i na str. 123: »... the grace of the ballads is unmistakable; it is unlike anything in the contemporary romances, because it is lyrical poetry.«

⁷⁵ Melodija A (Ajđ' u kolo) uzeta je iz sveska dra Vinka Žganca: *Hrvatske pučke popijevke*, III svezak, Zagreb, »lastita naklada, s. a.«, str. 2. O postanku te zbirke dr Žganec govori u bilješci na poledini zbirke: »Ovih 11 primorskih pjesama zabilježio sam za vrijeme ljetnog odmora u Novom Vinodolu godine 1936. ... Pjesmu br. 1 pjevao mi je Ivan Ježić. Ona je zapravo pripjev prvog kola o mesopustu: 'Aj maleno pomaleno' ... Narodni motiv se nalazi u mojoj obradbi od 2. do 5. takta ...«

Ova je melodija poziv u kolo. Tim riječima i tim napjevom kolo počinje. Melodija ima zapravo samo dva takta koji se ponavljaju. Ne pjeva se dvoglasno; donji je glas

melodiju pjeva samu za sebe. Naprotiv, englesko-škotske balade imaju bogatu melodiju, koja ima svoju vrijednost i bez plesa i bez teksta. Ona se može pjevati sama za sebe, kao kakva pjesma komponirana samo za pjevanje.⁷⁶

Da bi još bolje upoznali udio melodije pri formiranju balada, moramo se osvrnuti još na jednu skupinu naših narodnih pjesama baladnog karaktera uz koje se pleše, a to su pjesme iz okolice Slavonskog Broda.

Poznata je činjenica da se u Slavoniji kolo pleše ne samo uz lirske pjesme nego i uz epske. To već spominje Reljković u svom »Satiru«,⁷⁷ a i kasniji su zapisivači narodnih pjesama i narodnih običaja zabilježili tu pojavu. Tako je Luka Ilić Oriovčanin i u svom rukopisu, koji se čuva u arhivu Odbora za narodni život i običaje,⁷⁸ i u svojoj knjizi »Narodni slavonski običaji«⁷⁹ zabilježio neke baladne pjesme uz koje se pleše kolo. On na žalost nije zabilježio uz svaku pjesmu kojoj je svrši služila, ali napominje da se uz mnoge pjesme plesalo, no nije ih on sve zabilježio.

Franjo Š. Kuhač u svojoj zbirci⁸⁰ također je zabilježio tekst i melodije više od 170 pjesama koje se pjevaju u kolu iz svih južnoslavenskih krajeva: iz Hrvatske, Srbije, Bugarske, Bosne i Hercegovine i Crne Gore. Te su pjesme većinom lirske, no ima među njima i nekih dvadesetak baladnih pjesama, ali one su većim dijelom iz Primorja, Dalmacije i iz okolice Broda (iz Oriovca pet, iz Virja, Timaraca i Petrijevaca po jedna,

obradba dra Žganca. Na tu itsu melodiju od dva takta predvodnici kola pjevaju baladne pjesme, a ostali puk pleše. U Novom pjevaju u kolu uvijek samo muški pjevači, i to obično dva do osam pjevača. Oni pjevaju sami i plešu odvojeno od drugih u sredini kola. Ostali samo plešu, a ne pjevaju. Tek onda kad se ples primiče kraju i kad se pjeva pjesma »Kada se Pavle ženjaše«, kojom se uvijek kolo završava, znadu se pjevanjem pridružiti i ostali plesači, pa i žene. Kod te se zadnje pjesme mijenjaju i ritam i melodija.

Melodije B (Cvilio je star Novače) i C (Kada se Pavle ženjaše) potječu iz Kuhačeve zbirke (vidi dalje, bilj. 80), str. 245 br. 1055, i str. 264, br. 1073. Vidi i priloge note br. 1.

⁷⁶ Melodija balade »Hind Horn« nalazi se u zbirci: Last Leaves of Traditional ballads and Ballad Airs, Collected by the Late Gavin Greig, Edited by Alexander Keith, Aberdeen, the Buchan Club, 1925. Greig je skupio 13 varijanata balade »Hind Horn«. U zbirci su odštampane dvije varijante teksta i pet varijanata melodije. Od melodija sam odabrala varijante a i b, jer se najviše razlikuju među sobom.

⁷⁷ Matija Antun Reljković: Satir, Osijek, 1857. U VI pjevanju, koje nosi naslov »Druga turska škula – kolo«, Reljković spominje da se uz kolo pjevaju pjesme o Marku Kraljeviću (str. 53): Jer djevojak' nije stid pjevati

Kada počmu u kolu igrati:
Oj! u Marka Kraljevića sina
Dobar konjic u potaji ima.

⁷⁸ Arhiv Odbora za narodni život i običaje: Zbornik Luke Ilića, sv. I-IV (rukopis).

⁷⁹ Narodni slavonski običaji sabrani i popisani po Luki Iliću Oriovčaninu, tiskani 1846. kod Franje Suppana.

⁸⁰ Južno-slovenske narodne popievke; većim ih dijelom po narodu sam sakupio, ukajdio, glasovirsku pratnju udesio te izvorni im tekst pridodao Fr. Š. Kuhač. U Zagrebu, tiskara i litografija C. Albrechta, 1880, III knjiga, pjesme uz kolo, str. 222-414.

iz Dalmacije četiri, iz Novoga četiri, iz Senja jedna, iz ostalih krajeva Primorja dvije, iz Istre jedna, iz Dubice jedna, sa kranjsko-hrvatske međe jedna). Dakle, osam iz Slavonije, dvanaest s jadranske obale, a svega dvije iz drugih krajeva.

Luka Lukić, učitelj iz Varoša kod Slav. Broda, zabilježio je također velik broj narodnih pjesama uz koje se pleše kolo.⁸¹ On je na poticaj dra Vinka Žganca to kolo i opisao u pismu upućenom dru Žgancu. Taj je opis veoma zanimljiv, pa iz njega iznosim neke dijelove.⁸² »... Ove ženske (dulje) pjesme, pjevalo bi se samo u kolu bez svirke i bez muških. To nije bilo obično kolo, gdje se plesalo, to je bilo 8–20 ženskih, jedna uz drugu, koje se uhvate za ruke, pa se okreću na *lijevu stranu*. Tud budu cure i mlade žene do 30 godina, a sve lijepo opremitе kao da će u crkvu. To ne bude u obične radne dane, već u nedjelju popodne ili kad je koji blagdan... Pjevalo se u dva glasa *uvijek*, a nikad unisono... Taj lijepi običaj bio je u narodu sve do prvog svjetskog rata 1914. godine, a onda je prestao sasvim...«

Lukić je zapisao i melodije tih pjesama. Primjeri su stoga uzeti iz Lukićeve zbirke, a iz Ilićeve je uzeta samo jedna pjesma uz koju je bilo zabilježeno da se uz nju plesalo.

Pjesme iz okolice Broda ne plešu se uvijek na istu melodiju, nego se se ta melodija mijenja, pa je Lukić⁸³ zabilježio da je u starije vrijeme svaka dulja pjesma imala svoju posebnu melodiju. Melodije većine tih plesnih pjesama su tako izgrađene da se svaki stih dva puta za redom pjeva. Melodije koje je Lukić zabilježio uglavnom su izgrađene na dva načina:

1. melodija se završava stihom; kad se ponavlja stih, ponavlja se i melodija;

2. melodija se ne završava stihom, nego se nastavlja, a završava se tek kad se stih ponovio.

U Ilićevu rukopisu nalazi se sveščić pjesama koje je Iliću poslao Rodić. Uz neke se od tih pjesama plesalo kolo. Za jednu od njih Rodić kaže da ju je zabilježio zato jer ima krasnu melodiju.⁸⁴ Odabrala sam ovu

⁸¹ Luka Lukić: Narodne pjesme iz Varoša kod Slav. Broda; rukopis Instituta za narodnu umjetnost br. 153 iz god. 1954, sv. II.

⁸² Ib., str. 4-5.

⁸³ Ib., str. 3: »... Naša baka Rozina (tako smo ju zvali) češće bi nam govorila i o pjesmama što su one pjevale, kad su bile cure a i mlade žene do 30 godina. Tom bi zgodom spomenula više put, da je svaka dulja pjesma (ženska) imala svoj posebni napjev ili melodiju, pa ako nema melodije, mi bi ju same izmislile i dobro je bilo...«

⁸⁴ Zbornik Luke Ilića, kao naprijed sv. IV. U tom se zborniku nalazi bilježnica koju je Rodić poslao Iliću. Ta zbirka pjesama što ih je sakupio Rodić, nosi naslov »Niekoje Narodne Pjesme iz Sbirke Antuna Rodića Sabrane u Nurkovcu Mieseca Kolovoza 1846«. Spomenuta se pjesma nalazi na str. 197. Numeracija je više puta mijenjana (br. 118, 219 i 476; Rodićev br. 8). Pjesmu je Rodiću pjevala Margita Ilijašević, a Rodić za tu pjesmu kaže: »Ova pjesma ima jako liep napjev, tako da nikad tako liepa nisam čuo, niti će ju ikada Muzikaši i Pievači ispievat, ko što jedna seljanka, jer će uvijek prostoća i parsu pohvaliti«.

Rodičevu pjesmu iz Ilićeve zbirke, a između Lukićevih od svake gore spomenute grupe po jednu, da bi se utvrdilo ne postoji li među njima razlika u strukturi i kakva je ona.

IVO SELJANIN POGUBI ARAPA⁸⁵

Po svojoj melodiji ova pjesma pripada prvom tipu, a varijanta je novljanske pjesme od kola »Arapin«. Njezina je melodija također recitativ kao i melodija novljanske pjesme: tri se takta melodije stalno ponavljaju kroz cijelu pjesmu.

- | | |
|--|---|
| <i>Arap se je u Senj naselio</i> | <i>Pa izvadi svilenu maramu,</i> |
| <i>I na Senj je 'arač nametnuo.</i> | 35 <i>I zavijaj moju ljutu ranu,</i> |
| <i>Tko s' udaje trijest dukat daje,</i> | <i>Što me peče pod livim pazuvom,</i> |
| <i>Tko se ženi trijest i četiri.</i> | <i>Nek se vidi džigerica bila.»</i> |
| 5 <i>Još mu daju mita plemenita:</i> | <i>Pa on ide na kraj Senja ravna.</i> |
| <i>Na dan ovcu, a na noć djevojku,</i> | <i>Kad je došo crnom Arapinu,</i> |
| <i>I u zlatu tanjenu košulju ...</i> | 40 <i>Al' govori crni Arapine:</i> |
| <i>Kose češlja Senkovića seka,</i> | <i>»Šta si došo, da gojimo vrane?</i> |
| <i>Kose češlja i suze proljeva.</i> | <i>Il' si došo meni na megdane?</i> |
| 10 <i>Al' govori Senkovića Ivo:</i> | <i>Ti počeraj, ja ću izmaknuti,</i> |
| <i>»Bora j' tebi, moja mila seko,</i> | <i>Ja počeram, ti ćeš pobjegnuti.»</i> |
| <i>I do sad si ti kose češljala,</i> | 45 <i>Al' govori Senković Ivane:</i> |
| <i>A ti nisi suzama obaljala.»</i> | <i>»Boraj' tebi, crni Arapine,</i> |
| <i>Al' govori Senkovića seka:</i> | <i>Nisam došo, da pijemo vino,</i> |
| 15 <i>»O, moj brate, Senković Ivane,</i> | <i>Već sam došo tebi na megdane.</i> |
| <i>U Senj se je Arap naselijo</i> | <i>Ja počeram, ti ćeš uzmaknuti,</i> |
| <i>I na Senj je 'arač nametnuo:</i> | 50 <i>Ti počeraj, ja ću te čekati.»</i> |
| <i>Tko s' udaje trijest dukat' daje</i> | <i>Dočeka ga Senković Ivane,</i> |
| <i>Tko se ženi trijest i četiri.</i> | <i>I dočeka crnog Arapina,</i> |
| 20 <i>Još mu daje mita plemenita:</i> | <i>Pa ga siče na četiri strane,</i> |
| <i>Na dan ovcu, a na noć djevojku.</i> | <i>Pa ga nosi na četiri grane,</i> |
| <i>Vas se Senj se redom obredao,</i> | 55 <i>Da ga jedu orli i gavrani.</i> |
| <i>Sad je redak na mene djevojke.»</i> | <i>Pa on ide dvoru bijelomu.</i> |
| <i>Al' govori Senković Ivane:</i> | <i>S daleka ga samotrla seka,</i> |
| 25 <i>»Bora j' tebi, moja mila seko,</i> | <i>Šjero ko mu otvorila dvore;</i> |
| <i>Sad ti idi u dolnje čardake,</i> | <i>Al' govori Senković Ivane:</i> |
| <i>Pa izvedi mojega dorata,</i> | 60 <i>»Boraj' tebi, moja mila seko,</i> |
| <i>Iznesi i moju britku čordu,</i> | <i>Vodi konja u dolnje čardake,</i> |
| <i>Da ja idem taj Senj obići</i> | <i>Steri meni mekane duške,</i> |
| 30 <i>Ge se Arap tako razapeo,</i> | <i>Jer ja neću dugo bolovati.</i> |
| <i>Pa ti idi Novaku kovaču,</i> | 65 <i>Jedan danak, sutra do po dana.»</i> |
| <i>Nek potkuje mojega dorata;</i> | <i>To izusti i dušicu pusti.</i> |
| <i>I otvori šarene sanduke,</i> | |

⁸⁵ Rukopis Instituta za narodnu umjetnost, br. 124/II, str. 36-37, pjesma br. 28. Pjesmu je Lukiću kazivala Ana Djaković, 11. III 1940; vidi note br. 3.

Kako se vidi iz teksta, radnja je iznesena na kratak i zbijen način, tako da se katkad scena za scenom niže bez prijelaza (stih 7–8). Ponavljanja ima malo – u svemu na dva mjesta: u stihu 16–21. Ivanova sestra kazuje Ivanu kakav harač mora Senj plaćati Arapinu. To je ponavljanje početnih stihova pjesme (stih 1–6), ali zadnja dva stiha njezina govora kazuju nešto novo, tako da to nije čisto epsko ponavljanje, nego je dodatno ponavljanje. Drugo ponavljanje – dijalog između Ive i Arapina (stih 40–50) također je dodatno ponavljanje.

Na mnogim mjestima gdje bi epski pjevač bezuvjetno unio epsko ponavljanje u ovoj plesnoj pjesmi nema takva ponavljanja. Na primjer, brat upućuje sestru kao će ga opremiti za borbu; to bi se u epskoj pjesmi sigurno ponavljalo, pa bi se gotovo jednakim riječima opisivalo kako sestra oprema brata. U ovoj pjesmi takva ponavljanja nema, nego se neposredno na Ivanove upute sestri nadovezuje njegov odlazak na dvoboj. Nakon dijaloga između Ive i Arapina opet bi bila dobra prilika da se unese ponavljanje: moglo bi se opisati da je dvoboj protekao onako kako su ga Ivan i Arapin najavili u svom razgovoru. Ali takva ponavljanja nema, nego se samo iznosi kraj dvoboja: Arapinova smrt.

U pjesmi ima i mnogo dijaloga, a svi su dramskog karaktera, jer unapređuju radnju.

Iz te smo analize vidjeli da je struktura ove pjesme ista kao i struktura novljanske pjesme, to jest epsko-dramatska, i da i u njoj nema lirskih elemenata kao ni u novljanskoj pjesmi.

BULA I TURČIN SE PRAVDAJU⁸⁶

Pripada prema napjevu tipu 2. Njezina je melodija znatno bogatija od melodije pjesme »Ivo Seljanin pogubi Arapa«, jer se ne ponavlja zajedno sa stihom, nego se završava tek pošto se dovršilo ponavljanje stiha.

*Platno bili bula dizdareva
Na kamenu spram sinjega mora,
Bile joj se noge do koljena.
Al' govori Ture s one strane:*
5 *»Pokrij noge, bulo dizdareva,
Poda mnom se konjic razigrava,
Preplivat ću oto sinje more.«
Al' govori bula dizdareva:
»Ne budali, Ture s one strane,
10 U mene je devet vrani' konja,*

*Koji jedu pirinč i šenicu,
Koji piju rakiju žganicu,
Ne gledaju oto sinje more,
A kamo bi oto preplivao?»*
15 *Niši' ne stade Ture s one strane,
Pa on skače ono sinje more,
Pa zapliva ono sinje more.
Ništ ne stala bula dizdareva,
Kupi platno bula dizdareva,
20 Ona ide svom bijelom dvoru.*

⁸⁶ Ib., str. 30, pjesma br. 22; pjesmu je Lukiću kazivala Ana Djaković 24. X 1940; vidi note br. 4.

*Kad je bila na pol polja ravna,
Al' Ture je iz mora izašo,
Kad je bila na kraj polja ravna,
A Ture je na pol polja ravna,
25 On pred dvore, a bula u dvore,*

*Pa govori ono Ture ljuto:
»Moli Boga, bulo dizdareva,
Što si meni u čardak umakla,
Ja bi tebi glavu odrubio,
30 Što sam za te more preplivao.«*

I ova je pjesma izgrađena epsko-dramatski, jer se opisuje događaj koji je iznesen na dramatski način: dijalog između bule i Turčina, kratko, ispresijecano i napeto pričanje događaja. Ali osim epsko-dramatskog elementa imamo u toj pjesmi i lirsku notu: prva tri stiha imaju posve lirski ugođaj, a Turčinove su riječi prožete strašću (stih 5-7), što je također siguran znak lirskega.

Pjesma »U LIVADI POD JAVOROM«, za koju Rodić kaže da ima »jako liep napjev«, a uz koju se također plesalo, razlikuje se donekle od gornjih dviju pjesama. Rodić uz tekst nije zabilježio melodiju, ali ta se pjesma još i danas pjeva, pa Institut za narodnu umjetnost posjeduje tri verzije napjeva te pjesme.⁸⁷

Iz nota vidimo da je napjev te pjesme najbogatiji od svih napjeva plesnih pjesama iz okolice Broda koje smo ovdje iznijeli. On je po svojoj kompoziciji vrlo blizak napjevima lirskih pjesama te ima vrijednost i bez teksta i bez plesa.

*U livadi pod javorom – voda izvira.
Tud se šeće lipa Kata – vode zahvaća.
Dragi joj se s barda baca – zlatnom jabukom.
Uzima je lipa Kata – u nidra meće.
U livadi pod javorom – voda izvira,
Tud se šeće lipa Kata – vode zahvaća.
Dragi joj se s barda baca – zlatnim parstendom.
Uzima ga lipa Kata – na parst ga meće.
»Oj parstene i moj dragi – dođi do mene,
Ako li ćeš zarad cvitka – dođi ujutru,
Jer ujutru svaki cvitak – s rosom miriši.
Ako li ćeš zarad ručka – dođi u podne,
Jer u podne sva gospoda – za sofrom side.
Ako li ćeš rad ljubavi – dođi uvečer
»Jer uvečer svaka duša – sama uzdiše.«*

⁸⁷ Za tekst vidi bilj. br. 84; melodije su iz zbirke Instituta za narodnu umjetnost. Melodija a/, iz zbirke br. 176, pjesma br. 42, zabilježio Stjepan Stjepanov 19. VII 1949; mjesto: Veliškovci, pokrajina Valpovština, pjevač: Marija Jakovac, učiteljica. Melodija b/, zbirka br. 134/I, pjesma br. 27, zabilježio Stjepan Stjepanov, 17. X 1951; mjesto: Dobrovac, kot. Pakrac, pjevač: Julijana Dašek, seljanka. Melodija c/, zbirka br. 124, sv. III, zabilježio Luka Lukić; mjesto: Klakarje, pjevač: Jakov Stanić, rod. 1891, ratar. Vidi note br. 5/a, b, c.

Prvih osam stihova tvore dodatno ponavljanje, a sedam posljednjih klimaks, u kojem djevojka momku postepeno nabraja sve jače i jače razloge za njegov dolazak, a tek na posljednjem mjestu kazuje najjači razlog. Dramatski je element, dakle, u toj pjesmi dobro zastupljen.

Potražimo li sada epsku radnju, pada nam u oči da je epskog elementa gotovo nestalo, a lirski je veoma ojačao, tako da je cijela pjesma izgrađena kao lirsko-dramatska scena koja bi se mogla i dramatizirati. (Kata dolazi na izvor i zahvaća vodu; dragi joj najprije baca jabuku, a zatim prsten; ona oboje sprema; poslije toga dolazi Katin monolog). Kako se vidi, pjesma je izgrađena lirsko-dramatski, a od epskog elementa ostali su samo neznatni tragovi.

Usporedimo li tekstove i melodije ovih triju plesnih pjesama iz okoline Broda, opažamo da je lirski element u pjesmi to jači što je njezina melodija bogatija i sličnija melodiji lirskih pjesama. Dramatski element ostaje uvijek jak, a epski element slabi što se više očituje lirski.

LIRSKI ELEMENT, DAKLE, MORA DA JE VEZAN UZ MELODIJU PJESME

Da je melodija dramatizirala tekst, kao tvrde neki stručnjaci (Girould, Hodgart, Bowra), onda bi ona u svakom navedenom slučaju morala biti izgrađena jednako, jer je dramatski element u svim slučajevima bio jednako jak: i u novljanskoj pjesmi od kola i u trima pjesmama iz okoline Broda. Ali melodije tih pjesama nisu po svojoj gradnji slične jedne drugima, nego se razlikuju među sobom, a ples je bio zajednički i novljanskima i brodskim pjesmama. Stoga držim da je u balade dramatski element svakako unio *ples*.⁸⁸

Ples nije bezuvjetno vezan uz melodiju, jer se može plesati i bez melodije, na primjer ako se rukama ili nogama udara takt. Tom se ritmu mora prilagoditi melodija. Plesni koraci i brzina pokreta također su podvrgnuti ritmu, no on se opet mora prilagoditi svrsi kojoj služi. Drugi je, na primjer, ritam žalobne koračnice, a drugi je plesni ritam. Dakle, ples i njegov ritam primarni su element pri dramatizaciji teksta, jer je ples bio zajednički faktor u svim primjerima, a isto je tako bila zajednička i dramatska crta.

Melodija je varirala od običnog recitativa do bogate melodije kakvu posjeduju lirske pjesme, a varirao je i lirski element, koji je u nekim pjesmama bio vrlo jak, u nekima slabiji, a u nekima ga uopće nije bilo. Dakle, melodija je morala utjecati na taj lirski element. Kako je labilan lirski element, jer je čas jači, čas slabiji, a u nekim ga pjesmama uopće

⁸⁸ Gerould, kao gore, poglavlje: *Ballad Tunes*, str. 67-83; i Keith-Greig, kao gore, *Introduction*, str. XLI, XLII, XLIV. Viking Book of Folk Ballads, kao gore, *Introduction*, str. XXVI.

nema, tako je labilna i melodija. Kod Lukića smo čuli da su žene pjevale pjesme uz bilo koju poznatu melodiju, ako nisu znale melodiju neke pjesme. A i same su znale sastaviti melodiju za pjesmu koja je nije imala. Slično je zabilježeno i za englesko-škotske balade: melodije uz koje su se pjevale balade⁸⁹ mijenjale su se i nije svaka balada imala svoju stalnu melodiju, nego je jedna te ista balada imala više melodija uz koje su je pjevali. Prema tome, istraživači nisu sigurni da je melodija koja je zabilježena uz neku baladu potkraj 19. i u početku 20. stoljeća doista originalna melodija koja je baladu pratila od njezina postanka. A uz jednu je grupu balada, uz tzv. »Broadside Ballads«, čak označeno da se mogu pjevati na neku u ono doba popularnu melodiju ili na melodiju neke druge starije, dobro poznate balade.

Ako sad sve te iznesene činjenice primijenimo na englesko-škotske balade, možemo zaključiti da je njihova melodija, koja je izgrađena kao melodija lirskih pjesama, utjecala na lirski element u njihovoj strukturi.

Svoju tvrdnju da se uz englesko-škotske balade nije plesalo mnogi su istraživači dokazivali time što sve balade ne posjeduju refren, a refren da je prijeko potreban u pjesmi uz koju se pleše. Naše su pjesme pokazale da pjesma ne mora imati refren izražen u tekstu, a da se ipak uz nju pleše. Mnoge od naših plesnih pjesama nisu imale refren; onda je ponavljanje čitavih stihova ili dijelova stihova, koje je bilo uvjetovano melodijom, preuzelo ulogu refrena. Stoga činjenica sama da neka balada nema refren ne znači da se uz nju nije plesalo; možda je originalna melodija balade bila izgrađena tako da je naknađivala refren, kako se to vidi i u melodijama naših plesnih pjesama.

V

RAZVITAK BALADE U NEKIH DRUGIH EVROPSKIH NARODA

Ples uz pjesmu i recitaciju prastari je običaj koji se razvio iz kulta, »kolo« (Reigen, Kettentanz) potvrđeno je već spomenicima kod starih Grka, gdje je također bilo vezano uz kult.⁹⁰ Nije utvrđeno je li kolo,

⁸⁹ Louise Pound, Wolfgang Schmidt i drugi (vidi str. 314 i 315 ove radnje).

⁹⁰ Podaci su uzeti iz: »Reallexikon für Vorgeschichte« hrsg. v. Max Ebert, Bd. 13, str. 174, Berlin, Walter de Gruyter, 1929. i »Reallexikon der indogermanischen Altertumskunde« von O. Schrader, hrsg. v. A. Nehring, Bd. 2, str. 507-510, Berlin-Leipzig, Walter de Gruyter, 1929.

Max Ebert nabrāja, na str. 174, grčke umjetnine na kojima je prikazan ples. To je prije svega freska iz Knossosa. Ebert daje tačan opis te freske, a zatim nastavlja: »Aehnlich feierlich, aber bewegter ist der Reigen z. B. auf einem schönen gleichzeitigen Goldring aus Knossos. Terrakottagruppe von Palaikastro zeigt Frauen im Ringelreihen, ein Leierspieler macht die Musik dazu. In heftiger drehender Bewegung er-

odvojeno od kulta, u službi pučke razonode, bilo poznato u srednjoj, sjevernoj i zapadnoj Evropi prije srednjeg vijeka.⁹¹ Svakako se u srednjem vijeku proširilo tim predjelima Evrope upravo eruptivnom snagom. Jedna zgoda, koja je zabilježena u 11. stoljeću, baca svjetlo na to kako je u srednjoj i zapadnoj Evropi bilo popularno plesanje kola uz pjesme slične baladama. To je legenda o ukletim plesačima iz Kölbigka.⁹²

Priča se da je jednoga božićnog jutra, rano u 11. stoljeću, skupina mladih ljudi i djevojaka iz sela Kölbigk, u vojvodini Anhalt u Njemačkoj, plesala pred crkvom za vrijeme dok je svećenik služio misu. To je svećenika tako razljutilo da je plesače prokleo. Posljedica te kletve bila je da plesači nisu mogli prestati da plešu, nego su neprestano plesali godinu dana. Nakon toga vremena neki su od njih pomrli, a drugi su živčano oboljeli i postali skitnice.

scheint eine Tänzerin auf einem knossischen Fresko und auf zwei myk. Goldringen...«

»Auf dem Festlande und den Inseln fehlt es bisher an Tanzdarstellungen, abgesehen von den erwähnten Ringen. Doch lassen die Marmor-Idole von Flöten und Leier oder Harfenspielern (Bd. VI. Tf. 4) auf Reigen schließen, der gewiß wie die kret. religiöse Bedeutung hatten. Unter den geom. Bronzen von Olympia (s. d.) erscheinen kleine Gruppen eng verschränkter, im Ring tanzender Frauen, ebenso Reigenbilder auf Vasen und Terrakotten. Vgl. den *χορος* den Daidalos für Ariadne schuf, und die Reigen der vor dem Minotaur geretteten Jünglinge und Mädchen, z. B. auf der François-Vase...«

⁹¹ Početak danskih »Folkeviser« Axel Olrik također povezuje s plesom i početak tih pjesama stavlja u 12. i 13. stoljeće (Axel Olrik: Nordisches Geistesleben in heidnischer und frühchristlicher Zeit, Heidelberg, Carl Winter, 1925). U jedanaestom poglavlju, »Die Zeit der Folkeviser«, opisuje njihov postanak, str. 154-177, i. c. str. 165-166), ... Nichts kennzeichnet so sehr die neue Zeit wie die Dichtung der Folkeviser... Mit ihr zugleich kommt der Tanz. Was im Norden vorher nur in ganz naiver Form dagewesen war als Spiel der Kinder oder als Freudenausbruch der jungen Leute, wenn sie »den Sommer einführten«, tritt jetzt unter dem bestimmten Namen des »Tanzes« und in Verbindung mit der lyrischen Dichtung auf. Für die Männer der alten Zeit war der Tanz etwas Fremdes und Abstoßendes... Der Tanz und die neue Dichtkunst, die voll sind von Lyrik, Farbe, Natureindrücken, breiten sich aus wie ein Frühling, wenn der Schnee schmilzt und die Blüten mit einem Mal hervorsprossen. Im 12. und zu Beginn des 13. Jahrhunderts vollzieht sich dieser Umschlag im Volksleben. Von den Bauernstuben Islands bis zum Mönchssaak auf Eskilsö tanzen alle. Das war nicht allein etwas Fremdes – obwohl natürlich der Anschluß an die fremde Ritterdichtung stark war –, sondern es war der Durchbruch von etwas Einheimischem...« Iz gornjeg se citata vidi da i Olrik, kao i Thuren, smatra da se ples kao opća pučka razonoda u Danskoj pojavio tek u 12. stoljeću. Thuren taj ples naziva »Kettentanz«, dakle kolo.

»Reallexikon für deutsche Literaturgeschichte« Paula Merkera i Wolfgang Stammlera (Bd. III, Berlin 1928/29, str. 24) pod redalicom »Reigen« ima zabilježeno ovo: »Die älteste wenn auch lückenhafte Beschreibung eines mit Gesang begleiteten und durch Reigenführer und Vorsänger angeführten Volkstanzes in den lateinischen Berichte über die Tänzer von Kölbigk...« Ovaj je latinski prikaz iz 11. stoljeća.

⁹² Plesače iz Kölbigka opisuje Gerould, str. 207-210. On upućuje i na drugu stručnu literaturu o toj legendi (E. Schröder: Die Tänzer von Kölbigk, Zeitschrift für Kirchengeschichte, XVII, 94-164, 1897; Gaston Paris, Journal des Savants, 1899, str. 733-746).

Ehrisman⁹³ također daje opširan prikaz te legende, pa je još preciznije opisuje. On označuje tačno datum i povod za taj događaj: u badnjoj noći 1021. god. skupilo se dvanaest momaka i dvije djevojke da ugrabe za jednog svog druga Avu, zvonarovu kćerku. I Ehrismann se poziva na djelo Edwarda Schrödera. On navodi i kroniku u kojoj je ta zgoda prvi put zabilježena.⁹⁴

Jedna verzija te legende očito potječe iz engleskog izvora i povezana je uz Wilton Abbey, a Gaston Paris naginje mišljenju da je legenda nastala u Lorraini (vidi bilj. 92). Ali za ovu radnju nije važno je li legenda nastala u Njemačkoj, u Francuskoj ili u Engleskoj; no već sama činjenica što se ona može povezati uz te tri zemlje svjedoči da je plesanje kola uz baladne pjesme bilo rasprostranjeno i popularno u svim tim zemljama. Gerould drži da je pjesma koju su uz svoj ples pjevali plesači iz Kölbigka bila baladnog karaktera, pa je smatra kao veoma važnu za historijat balada.⁹⁵

Ehrismann opet pridaje toj pjesmi veliku važnost za njemačku baladu⁹⁶, jer ona sadržava kao i cijela legenda prvi dokumentirani opis pučkog plesa s kolovođom, zborovođom i latinskim tekstom pjesme koja se pjevala uz taj ples. U latinskom tekstu:

*Equitabat Bovo per silvam frondosam,
Ducebat sibi Merswindam formosam.
»Quid stamus? cur non imus?«*

mogu se po Ehrismannu prepoznati njemački klišeji: njemačke narodne pjesme često počinju riječima »es reit, es ritt – »equitabat«; u izreci »per silvam frondosam« može se prepoznati njemački kliše »der grüne Wald«, a srok *frondosam-formosam* može se svesti na staro *groni – sconi*. To sve uzima kao siguran dokaz da je sadržaj starih njemačkih plesnih pjesama bio epski i da je prikazivao neki događaj ili neku scenu. Iz ovih činjenica on izvodi zaključak: »Durch die lateinischen Verse in

⁹³ Dr Gustav Ehrismann: *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, I. Teil: *Die althochdeutsche Literatur*, München, C. H. Beck, 1918, str. 239–242.

⁹⁴ *Ib.*, str. 240: »... Das Mirakel der Tänzer von Kölbigk wird zuerst erwähnt von Lamprecht von Hersfeld in den Hersfelder Klosterannalen (begonnen 1074), begegnet in vielen lateinischen Fassungen des 12. und 13. Jahrhunderts, besonders in Frankreich und England ... und ist dann später oft in deutschen Chroniken aufgenommen worden (Brüder Grimm, *D. Sagen*, Nr. 232) ...«

⁹⁵ Gerould, kao naprijed, str. 209–210. »... We can only say that it (the song) presents a situation in precisely the way of a ballad ... The approach to the subject is not that of pure lyric, but of such narratives as we have been studying. We shall not go far wrong, therefore, in regarding the couplet and refrain as the earliest record of the existence of such ballads in Europe ... if, however, *Equitabat Bovo* be a fragmentary ballad, we can at least push the date of origin for the species by one century, and possibly by two, since *Judas* was not written down till close upon 1300. The song is thus of the utmost importance in the history of balladry ...«

⁹⁶ Ehrismann, kao naprijed, str. 240.

dem *Mirakel der Tänzer von Kölbigk* ist also das Bestehen einer deutschen Ballade mit festen Formen für das 11. Jahrhundert bezeugt ...»

Zgoda s plesačima iz Kölbigka važan je dokument, koji svjedoči da se ples u 11. stoljeću već bio odvojio od narodnoga poganskoga kulta i da je postao pučka zabava, čak je došao i u konflikt s vjerskim obredima. A da je pjesma koja se pjevala uz taj ples bila epskoga karaktera, i to upravo balada, tvrde i Gerould i Ehrismann.

Važne upute za postanak njemačke narodne balade i za njezinu povezanost s plesom daje nam i Erich Seemann.⁹⁷ On iznosi kako se u Njemačkoj još do dana današnjega sačuvao u dječjoj igri običaj da se pleše uz balade. On opisuje takvu dječju igru, pa se onda osvrće na pjesmu koja se uz tu igru pjeva. To je jedna varijanta balade »Dienende Schwester«. On zatim upozorava da ta vrsta poezije nije nastala zato da se čita u udobnom kutiću, nego je to takva poezija kod koje su se riječi, melodija i pokret ujedinili u jednu cjelinu.⁹⁸ Seemann sebi postavlja zadatak da objasni odnos između epa i balade, pa tvrdi da se u Danskoj, Skandinaviji i na Islandu nekoć plesalo uz balade, na Färöerskim otocima da se još danas uz njih pleše. Jedan način kako se dolazilo do tema za te pjesme bio je taj da su se za tu svrhu prerađivale pojedine epizode većih epskih djela, a taj se način proširio po mnogim predjelima Evrope.⁹⁹ I u Njemačkoj je po Seemannu došlo do takvih preformacija, pa on daje primjere kako su se iz pojedinih epizoda epa »Wolfdietrich« razvile četiri grupe njemačkih balada.

Ep »Wolfdietrich« bio je u srednjem vijeku u Njemačkoj veoma popularan i rasprostranjen. Obuhvatao je više od 2000 strofa po četiri stiha (Nibelungenstrophe), a sačuvao se u nekoliko rukopisa različite vrijednosti. Najstarije i najbolje djelo, premda samo fragment, jest ep »Wolfdietrich A«, koji je nastao oko god. 1230, a najopsežniji je »Wolfdietrich D« ili »veliki Wolfdietrich«. Postoje još preradbe B, C i K. Balade su povezane uz preradbu B.¹⁰⁰

Seemann kaže da je taj ep bio »Spielmannsepos«, to jest da su ga stavili i prenosili profesionalni putujući pjevači, koji su svoje epove recitirali pred publikom.

Grupe balada koje su nastale iz tog epa jesu ove:

1. Balada o prurušenom sinu trgovca. Seemann poznaje 23 njemačke varijante te narodne balade i 130 varijanata iz narodne poezije drugih naroda.

2. Balada »Lovac iz Grčke«.

⁹⁷ Erich Seemann: *Ballade und Epos*, Basel, Schweizerisches Archiv für Volkskunde, Jg. 51, 1955, Heft 3, str. 147-183.

⁹⁸ Ib. str. 148: »... Das Beispiel hat Ihnen auch klar gemacht, daß es sich dabei nicht um Dichtung handelt, die lediglich zum stillen Lesen in einer bequemen Ecke bestimmt ist, sondern dem Namen »ballada« entsprechend, um getanzte Lieder, bei denen Wort, Weise, tänzerische Bewegung und Darstellung sich untrennbar zu einem kleinen Gesamtkunstwerk vereinigen, zu einem aufgeführten »Drama in nuce ...«

⁹⁹ Ib., str. 154.

¹⁰⁰ Ib., str. 155-156.

3. Balada »Porod u šumi«. U njemačkoj narodnoj poeziji postoji 30 varijanata te balade. Istu temu obrađuje i danska balada »Redselille og Medelvold« (Grundtvig br. 271), a to je sadržaj i škotske balade »Leesome Brand« (Child, 15).

4. Balada o hodočasniku. Isti sadržaj nalazimo i u danskim i u englesko-škotskim baladama, u ruskim bilinama i u našoj narodnoj poeziji (»Kraljević Marko i Mina od Kostura«).

Iz gornjih podataka Seemann zaključuje da su se u srednjem vijeku epizode epova i u Njemačkoj prerađivale u kraće plesne pjesme, uz koje se onda plesalo, samo taj običaj nije dosegao tako velike razmjere kao u drugim dijelovima Evrope.¹⁰¹

Seemann upozorava i na to da odnos balada – epos nije kod svih naroda bio jednak. U Njemačkoj su se balade razvile iz epova, bile su sadržajno od njih zavisne a vremenski su došle poslije njih. Ali kod drugih naroda ima primjera gdje se balade i epske pjesme ne mogu tačno razgraničiti¹⁰² jer su se širile u narodu istodobno, obrađivale su često iste teme, a među njima nije bilo razlike u stilu, nego su se obje vrste služile istim izražajnim sredstvima. Osim primjera iz narodnih poezija drugih naroda Seemann ovdje navodi i primjere iz naše narodne poezije.¹⁰³ Analizom pjesama »Bolani Dojčin« i »Arapin« nastojalo se dokazati da je između epskih i plesnih pjesama u stilu i u konstrukciji bilo znatnih razlika. Seemann je do svoga suda došao vjerovatno zato jer je poznao naše baladne pjesme samo posredno iz djela Matije Murka, a nije imao u rukama tekst tih pjesama.

Iz naprijed navedene stručne literature vidjeli smo da su i u njemačkoj literaturi postojali epovi koji su se recitali i balade uz koje se plesalo.

U svom članku »Tanz und Tanzgesang im nordischen Mittelalter ...« Thuren opisuje kako je nastala danska balada kad su se uz ples »kolo« (Kettentanz) počele pjevati epske pjesme. (To je opisano već na str. 314 ove radnje). Važne podatke za postanak nordijske balade on daje i u svom članku »Das dänische Volkslied«¹⁰⁴.

U svojim člancima Thuren¹⁰⁵ govori i o tome kako su se te epske pjesme zajedno s plesom proširile i po Švedskoj i Norveškoj i kako su te švedske i norveške balade tijesno povezane s danskima. Plesanje kola pro-

¹⁰¹ Ib., str. 182.

¹⁰² Ib., str. 172. i 173. Na Seemannov se članak poziva i Maja Bošković-Stulli u svom članku »Neka suvremena mišljenja o baladi« (Rad Kongresa folklorista Jugoslavije u Zaječaru i Negotinu 1958, Beograd 1960, str. 105–108). Kao odličan stručnjak za našu narodnu poeziju ona upozorava na razliku u stilu i strukturi između naših epskih i baladnih pjesama, pa na str. 105, govoreći o našoj baladi, kaže: »... kako se [naša balada] izvodi, da li se pjeva, na koji način, da li možda i u kolu – to nažalost nije kod nas ispitano ...« Ovim svojim radom nastojala sam ispuniti tu prazninu u našoj stručnoj literaturi, pa sam upravo naše baladne pjesme, način njihove izvedbe i njihovu funkciju u narodnom životu postavila na istaknuto mjesto u radnji.

¹⁰³ Ib., str. 171, bilj. 1, i str. 175–176.

¹⁰⁴ Hjalmar Thuren: Das dänische Volkslied, Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft, Jg. IX, Heft 1, str. 13–15; I. c., str. 15.

¹⁰⁵ Thuren: Tanz und Tanzgesang, kao ranije, str. 244.

drlo je čak do Islanda, a udomaćilo se i na Färöerskim otocima, gdje se još i danas pleše uz balade.

Postanak danske balade i ostalih nordijskih balada Heusler¹⁰⁶ tumači slično kao i Thuren, samo on uzima da su francuski utjecaj i poezija njemačkih putujućih pjevača imali utjecaja na formiranje danskih balada.¹⁰⁷ Do spajanja lirskih plesnih pjesmica s epskim pjesmama došlo je, prema tom istraživaču, u nordijskim zemljama. On tvrdi da su epovi njemačkih putujućih pjevača utjecali na formu i metar danskih epskih pjesama, iz kojih su se razvile balade, a lirske plesne pjesme koje su se spojile s tim epskim pjesmama nastale su pod utjecajem francuskih lirskih plesnih pjesama.¹⁰⁸

Na isti način kao Thuren i Heusler postanak danske balade tumači i Fernand Mossé.¹⁰⁹

Kako smo vidjeli, danske su balade također uzimale svoje teme iz epske poezije, koja je postojala prije njih, pa tako »Hawbor og Signelil« obrađuje istu temu kao i epska pjesma »Hagbard og Signe«. Od te se pjesme sačuvao samo fragment u Saxovu djelu »Gesta Danorum«. Isto tako balada »Ungen Sveidal« i epska pjesma »Swipdag og Meglad« imaju isti sadržaj, a »Sivard og Brynild« također postoji kao ep i kao balada. Time nam se potvrđuje da je i u danskoj narodnoj poeziji gdjekad ista tema obrađena i u epskoj pjesmi i u baladi.

Stručna literatura pretpostavlja da su se balade Švedske, Norveške i otočja Faerøerne razvile pod sličnim uvjetima kao i danske balade, s kojima su bile tijesno povezane.¹¹⁰

Sve su te balade, kako smo vidjeli, nastale uz pjesmu i ples kao i naše epske plesne pjesme. One su, dakle, vršile istu funkciju u narodnom životu. Promotrit ćemo sada neke od njih da vidimo nije li ta funkcija utjecala slično na njihovu formu kao što je utjecala na formu naših pjesama.

¹⁰⁶ Andreas Heusler: Ueber die Balladendichtung des Spätmittelalters namentlich im skandinavischen Norden, G. R. M., Jg. X, Heidelberg, C. Winter, 1922, str. 16–31.

¹⁰⁷ Ib. str. 26 »... Vers- und Strophenbau deutscher Spielmannsgedichte ging über – etwa im 12. Jahrhundert – auf das epische Lied der Dänen und durch dieses auf die dänische Ballade ...«

¹⁰⁸ Ib., str. 26, dolje »... Die nordische Ballade als Kunstform, das epische, kehrreimdurchflochtene Reigenlied, war eine nordische Schöpfung. Zugrunde lagen weltliche Elemente, die man hundert Jahre früher in der orchestrischen Kleinlyrik übernommen hatte. Die beiden herrschenden Strophenmaße der Ballade und ihr innerer Versbau gehen mittelbar – über das epische Gedicht oder die Kleinlyrik – auf deutsche Muster zurück ...«

¹⁰⁹ Fernand Mossé, Les Ballades Traditionnelles dans les Littératures Germaniques, Études Germaniques, Année VI, No. IV, Paris 1946, »... Vers 1200 se constituent et es fortifient au Danemark la petite noblesse et les franc-tenanciers qui propagent la mode française des caroles et forment le principal auditoire de ces chansons. A la cour du roi, comme dans le gaard ou «manoir» des gentilshommes campagnards, on se réunissait volontiers, aux vigiles et aux soir de fête, pour dancer sous le tilleul. Et le Danemark, pendant ces siècles, a versé dans les folkeviser tous ses sentiments et tout son lyrisme.«

¹¹⁰ Kad sam iznosila stručnu literaturu, nastojala sam naglasiti tu činjenicu; stoga sam neke podatke, kao na primjer o fererskim (Faerøerne) i nordijskim baladama, iznosila i nekoliko puta, samo svaki put od drugog autora.

Danska balada »Jomfreun på tinge«¹¹¹ tijesno je povezana s viteškim životom i običajima, pa nam najbolje može potvrditi da je danska balada doista bila pod utjecajem viteške poezije, kako tvrdi Olrik (vidi bilj. 91), i da je »ein Kind der vollreifen Ritterzeit«, kako Heusler¹¹² naziva baladu. U ovoj je baladi opisano kako se podanik utječe pod kraljevu zaštitu i postaje vazal. Inga daruje kralju svoj posjed, koji je baštinila od oca, da bi ga opet primila od kralja kao leno, ali ujedno s lenom i kraljevu zaštitu.

JOMFRUEN PÅ TINGE

*Liden var stalt Inge
I grønen skov,
Så ene rider hun til tinge.
Til jomfruens bur at ride.*

*Kongen taler til riddere sine:
»Jer ser en jomfru til tinget ride.«*

*Det da svared den liden smådreng
»Huner ude ridende at skue eders mæd*

*Men enten er hendes kjortel for sid,
Heller hendes kåbe den er for vid.«*

*Alt da holdt den jomfru så mod,
hun lydde på den smådrengst ord.*

*Havde jeg ikke haft på koere,
Da måtte jeg heller hjemme været.*

*Op havde jeg ikke mit ærende vidit,
Da skulde jeg vel have hjem me sidt.*

*Hør I, dannerkongen, vil I mig høre:
Jeg har en sag for eder at føre.*

*Jeg var mig et barn så små
Så tidlig faldt mig moder frå.*

*Min fæder salte mig liden på sit knæ,
Hæn skiften med mig både guld og fæe.*

*Han leved ikke med mig år uden to,
Så rådde jeg ene for al den bo.*

*Igen så lever mine morbrødre tre,
Alt mit gods forøder de.*

*De skaer min ager, de slår min eng,
De lokker fra mig både piger og dreng.*

*De tager fra mig både okse og ko,
De lokker mine svende fra mit bord.*

*Men førend det skulde så længer blive,
Da vil eder mit fæderne give.«*

*»I haver tak, skøn jomfru, for eders gavel!
Hvilken af min' ridde da vid I have?«*

*»Havde jeg kår, og måtte jeg tage,
Hr. Ove Stisen sa vilde jeg have.«*

*»Stat op, hr. Ove, og svar for dig!
Her er en Jomfru, vil have dig.«*

*Op stod hr. Ove og svared for sig:
»Sken jomfru, I får intent af mig.*

*Langt bedre kan jeg mine ærmer snøre,
End jeg kan den bomand være.*

¹¹¹ Danske Folkeviser Med Gamle Melodier. Musiken Lagt Til Rette ved Thomas Laub Teksteme ved Arel Olrik. Folke Udgave Gyldendalske Boghandels, Forlag: F. Hegel & Søn, 1899, pjesma br. 11, str. 55–60.

¹¹² A. Heusler: Ueber die Balladendichtung ..., kao naprijed, str. 19.

Langt bedre jeg med høg og hund,
End jeg kan drive den plov i grønen
lund.«

»Da sidder i karm og ager med mig,
Så god en bondesaed da laerer jeg dig.

Tager plov i händ, Iader pløje vel dybt!
Tager korn i händ, sår müdelig tykt!

Og lader sa harven efter gå,
så mü I vel jomfruens faederne nä.

I vaerer ikke midding over eders bord
Så far I vel en dannermands ord.«

Det var stor lyst at høre den ro,
Hr. Ove gav den jomfru sin tro.

Hun red til tinge, hun var så ene,
I grønen skov,
Kongen fulgt hend'hjem med alle sine
maend.
Til jomfruens bur at ride.

Radnja se u baladi odvija brzo i koncentrirana je na jednu scenu, na mjesto »sabora«, a ispričana je gotovo isključivo u dijalogu. Taj je dijalog u vezi s radnjom. Na nekim je mjestima, kao na primjer u 11. strofi:

*Han leved ikke med meg år unden to
Så rådtte jeg ene for al den bo*

pričanje tako zbijeno da se iz njega može samo naslutiti što se dogodilo. Djevojka ne izriče riječima da je otac umro, nego to razabiramo tek iz daljeg toka radnje. Ponavljanja uopće nema. Balada ima refren, koji unosi lirski element u tu dramatski izgrađenu baladu.

Ta nam balada dobro ilustrira i specifične osobine danskih balada, kod kojih je lirski element često samo nakalamljen na epsko-dramatsku radnju. »Jomfruen på tinge« ima, dakle, sva tri elementa tako karakteristična za baladu: epska radnja, iznesena na dramatski način, s lirskim refrenom.

Njemačka balada »Schlangenköchin«¹¹³ obrađuje motiv koji je veoma rasprostranjen u evropskoj baladnoj literaturi. Najobičnije su varijante toga motiva da ili vjerenica otruje vjerenika ili mačeha svoje pastorče. Isti motiv obrađuje i naša kajkavska pjesma »Sinek Ferjanek«.¹¹⁴

SCHLANGENKÖCHIN

A

1. »Wo bist du gestern Ab'nd gewes'n,
Heinrich, mein lieber Sohn?«
»Ich bin bei meiner Lieb'st gewes'n.
Ach Mutter, weh mein Leben,

- Vergeben hat sie mir!«
2. »Was hat sie dir denn zu essen
gegeben,
Heinrich, mein lieber Sohn?«

¹¹³ Deutsche Literatur ... in Entwicklungsreihen, hrsg. v. Dr. Heinz Kinderman, Reihe: Das deutsche Volkslied, hrsg. v. Dr. John Meier, Bd. 2, Nr. 85 A, str. 202-203.

¹¹⁴ Dr. Vinko Žganec: Hrvatske narodne pjesme kajkavske, Zagreb, Matica hrvatska, 1950, str. 322, br. 372.

- »Sie gab mir einen bunten Fisch.
Ach Mutter, weh mein Leben,
Vergeben hat sie mir!«
- Heinrich, mein lieber Sohn?
»Den Himmel und die Seligkeit.
Ach Mutter, ...« usw.
3. »Und wieviel Stück schnitt sie davon,
Heinrich, mein lieber Sohn?«
»Sie schnitt wohl ganzer sieben.
Ach Mutter, ...« usw.
8. »Was läßt du denn deiner Mutter
vermachen,
Heinrich, mein lieber Sohn?«
Den Himmel und die Seligkeit.
Ach Mutter, ...« usw.
4. »Und wieviel Stück aß du davon,
Heinrich mein lieber Sohn?«
»Ich aß wohl ganzer sechse.
Ach Mutter, ...« usw.
9. »Was läßt du denn dein'm Bruder
vermachen,
Heinrich, mein lieber Sohn?«
»Den Beutel mit dem großen Geld.
Ach Mutter, ...« usw.
5. »Wo ließt du denn das siebente Stück,
Heinrich, mein lieber Sohn?«
»Das gab ich mein'm schwarzbraunen
Hund.
Ach Mutter, ...« usw.
10. »Was läßt du denn deiner Schwester
vermachen,
Heinrich, mein lieber Sohn?«
»Den Koffer mit der Leinewand.
Ach Mutter, ...« usw.
6. »Wie geschah denn dein'm schwarz-
braunen Hund,
Heinrich, mein lieber Sohn?«
»Er sprang wie eine Fahne.
Ach Mutter, ...« usw.
11. »Was läßt du denn deiner Liebst
vermachen,
Heinrich, mein lieber Sohn?«
»Die Hölle und das Feuer!
Ach Mutter, ...« usw.
Vergeben hat sie mir!«
7. »Was läßt du denn dein'm Vater
vermachen,

vergeben-vergiftet

Rönnebeck bei Gransee (Provinz Brandenburg). DVA. E 6868

Bacimo još samo pogled na druge dvije balade koje obrađuju isti motiv, i to na englesko-škotsku baladu »Lord Randal«¹¹⁵ (Child 12) i na švedsku baladu »Oporuka djevojčice«.¹¹⁶

LORD RANDAL

1. »O where ha you been, Lord Randal, my son?
And where ha you been, my handsome young man?«
»I ha been at the greenwood; mother, mak my bed soon,
For I'm wearied wi hunding, and fain wad lie down.«
2. »And wha met ye there, Lord Randal, my son?

¹¹⁵ G. L. Kittredge: English and Scottish Popular Ballads, kao naprijed, verzija A, str. 22-23.

¹¹⁶ Hans Benzmann: Die deutsche Ballade, Leipzig, Hesse & Becker, 1913, Bd. I, str. 149. Baladu je preveo Mohnike.

- And wha met ye there, my handsome young man?«*
»O I met wi my true-love; mother ...« etc.
3. *»And what did she give you, Lord Randal ...« etc.*
»Eels fried in a pan; mother, ...« etc.
4. *»And wha gat your leavins, Lord Randal ...« etc.*
»My hawks and my hounds; mother, ...« etc.
5. *»And what becam of them, Lord Randal ...« etc.*
»They stretched their legs out an died; mother, ...« etc.
6. *»O I fear you are poisoned, Lord Randal, my son!*
I fear you are poisoned, my handsome young man!«
»O yes, I am poisoned; mother, mak my bed soon,
For I'm sick at the heart, and I fain wad lie down«.
7. *»What d'ye leave to your mother, Lord Randal ...« etc.*
Four and twenty milk kye; mother, ...« etc.
8. *»What d'ye leave to your sister, Lord Randal ...« etc.*
My gold and my silver; mother, ...« etc.
9. *»What d'ye leave to your brother, Lord Randal ...« etc.*
»My houses and my lands; mother ...« etc.
10. *»What d'ye leave to your true-love, Lord Randal, my son?*
What d'ye leave to your true-love, my handsome young man?«
»I leave her hell and fire; mother, mak my bed soon,
For I'm sick at the heart, and I fain wad lie down.«

DER KLEINEN TESTAMENT (prev. Mohnike)

1. *»Wo bist du gewesen so lange,*
Tochter, Kindlein klein?«
»Bin gewesen bei meiner Amme,
Lieb Stiefmütterlein.
Ach, Gott, ach! Wen tut es mir – Weh!«
2. *»Was gab sie dir zu essen,*
Tochter, Kindlein klein?«
»Zwei kleine ranzige Fische,
Lieb Stiefmütterlein.
Ach, Gott, ach! Weh tut es mir – Weh!«
3. *»Was tatest du mit den Gräten ...« usw.*
»Ich gab sie den kleinen Hunde ...« usw.
4. *»Was wünschst du deinem Vater, ...« usw.*
»Himmels Freudensaale, ...« usw.
5. *»Was wünschst du deiner Mutter, ...« usw.*
»Himmels Freudensaale, ...« usw.
6. *»Was wünschst du deinem Bruder, ...« usw.*
»Schnelles Schiff und Ruder, ...« usw.
7. *Was wünschst du deiner Schwester, ...« usw.*
»Goldschreine die besten, ...« usw.
8. *»Was wünschst du der Stiefmutter, ...« usw.*

»Schwere Qual der Hölle, ...« usw.

9. »Was wünschst du deiner Amme, ...« usw.

»Heiße Höllenflamme ...« usw.

10. Zeit ist mir nicht übrig,
Zu sprechen mehr mit dir,
Denn die Himmels Glocke
Läutet schon nach mir.

Ach, Gott, ach! Weh tut es mir – Weh!

Iz teksta vidimo da su obje balade izgrađene na posve identičan način kao i njemačka varijanta. I tu su glavna stilska sredstva dijalog i dodatno ponavljanje.

Ova nam je analiza pokazala da je *funkcija* koju su ove balade vršile u narodnom životu *doista utjecala na njihovu formu*. One su jednako izgrađene kao i naše epske plesne pjesme i balada »Hind Horn«, kod kojih je glavno stilsko sredstvo također bilo dodatno ponavljanje i dijalog.

ZAKLJUČAK

Osvrnemo li se još jednom na literaturu o baladama i skupimo li sve što je rečeno o postanku balada i o plesu uz balade, možemo zaključiti ovo. Zbog promjene društvenog sloja u kojem su se pjevali, nisu iz epova mogle nastati balade; kako smo vidjeli, nisu mogle nastati ni kraćenjem epova, kao što ni epovi nisu mogli nastati kontaminacijom kraćih pjesama.

Promjenom društvenog sloja u kojem su se širili starogermanski epovi nastali su kraći epovi senzacionalnog sadržaja, tzv. »Metrical Romances«, kakav je na primjer ep »King Horn«. Ali to nije bila samo promjena društvenog sloja, nego je to bila mnogo dublja i dalekosežnija promjena. To je bila promjena čitavog shvaćanja života (Weltbild), koja je nastupila kad je u Engleskoj prestalo da životnim idealom bude herojsko shvaćanje života i kad je, pod utjecajem feudalizma, idealom postalo viteško shvaćanje života. U Engleskoj je tu promjenu u velikoj mjeri ubrzala i invazija Normana.

Objašnjenje koje nam za postanak balada daje Wolfgang Schmidt može protumačiti samo psihološko produbljivanje motiva, ali ne i lirsko-dramatsku formu u koju balada zaodijeva epski sadržaj.

Gummere i njegov sljedbenik Kittredge, pa i drugi pristaše kolektivne kompozicije balada, objašnjavaju postanak poezije uopće, u jednoj prehistorijskoj primitivnoj društvenoj zajednici, ali ne i postanak balade u Evropi u jednom određenom historijskom momentu, to jest u 12. ili, po nekima, u 13. stoljeću.

Entwistle, Hodgart i Bowra premalo izvode iz svojih sudova, a i ono što izvode odviše je neodređeno.

Mišljenje Wolfganga Schmidta i Louise Pound da se uz balade nije moglo plesati, jer bi ples iskvario i degenerirao tekst balada i skratio ga do nekoga značajnog stiha ili formule, pobijaju naše epske pjesme uz koje se pleše; one, naime, imaju logički izgrađenu radnju, a analiza je pokazala da su te naše plesne pjesme i po gradnji (Aufbau) i po formi vrlo blize englesko-škotskim baladama. Onakve plesne pjesme kakve opisuju Wolfgang Schmidt i Louise Pound postoje i u našoj narodnoj poeziji, ali to su lirske plesne pjesme, koje nemaju ništa zajedničko s epskim plesnim pjesmama.

Gerouldovo se objašnjenje veoma približava onome što se doista događa na području žive narodne poezije kad se epska pjesma počne upotrebljavati kao plesna pjesma. Možda bi trebalo samo ponešto upotpuniti njegov sud da je kod oblikovanja balada melodija imala važniju ulogu nego ples,¹¹⁷ jer, kako smo vidjeli, i melodija i ples imaju jednako važnu ulogu. Ali melodija sama po sebi ne može dramatiizirati tekst, nego ona u balade unosi lirski element, a ritam, korak i pokret plesa unose dramski element.

Očito je, dakle, da nam dosadašnja literatura o baladama ne daje takvo objašnjenje o postanku tipične forme balada koje bi moglo do kraja rasvijetliti sve strane toga problema.

Naša narodna poezija dala nam je važan i dragocjen materijal ne samo za tumačenje postanka englesko-škotskih balada nego i za postanak narodne balade uopće, a i za mnoge druge pojave s područja narodne poezije.

Kad se jednom vidi kako narodni pjevač improvizira dok izvodi narodnu pjesmu, odmah postaje jasno kako i zašto nastaju varijante.¹¹⁸ Pokazalo se da varijante ne nastaju zbog lošeg pamćenja pjevača, nego da je svaka varijanta nova kreacija, koja je, prema sposobnosti i raspoloženju pjevača, pa prema okolnostima u kojima je pjevač izvodi, sad bolja, sad slabija.

Dakako, danas je općenito poznato da je narodna pjesma individualna kreacija. Samo, toga individualnog autora ne smijemo shvatiti kao autora umjetne poezije, koji stvara svoje djelo sam, potpuno odvojen od svojih budućih slušalaca ili čitalaca. Glavna pogreška mnogih istraživača englesko-škotskih balada bila je što su individualnog autora narodne poezije izjednačili s individualnim autorom umjetne poezije. Autor je narodne poezije prije svega vezan ukusom svoje publike u mnogo većoj mjeri nego autor umjetne poezije. On se mora držati i tradicionalnih tema i tradicionalnog stila. On može, kako smo vidjeli, unutar narodne tradicije razviti svoj individualni stil,¹¹⁹ ali smo tako da od tradicionalnih ukrasa i od tradicionalnog načina izražavanja izabire ono što

¹¹⁷ Gerould, kao naprijed, str. 211.

¹¹⁸ Opširan prikaz na koji način u našoj narodnoj poeziji improvizacijom nastaju varijante izišao je u »Filologiji«, sv. 3, str. 141–158. (Mira Sertić, Problemi usmene predaje u narodnoj pjesmi).

¹¹⁹ Ib., str. 151–157.

najbolje odgovara njegovoj individualnosti; uvodi li nešto novo, mora to novo nastojati prilagoditi tradicionalnom. Autor improvizira svoje djelo pred svojom publikom, pa kritika publike slijedi izvedbu u stopu: za vrijeme same izvedbe slušaoci povlađuju pjevaču ili izražavaju svoje negodovanje, pa na taj način utječu na pjevačevu izvedbu. Danas se zna da je takav način izvedbe bio uobičaju i kod viteške lirike.

U kojoj mjeri pjevač i njegova izvedba zavise od okoline, tj. od slušalaca, iznose sakupljači narodne poezije. Raspoloženje pjevača ima znatnog utjecaja na njegovu izvedbu. Naide li on kod publike na razumijevanje za svoju pjesmu, njegova će izvedba biti bolja nego ako publika ne povlađuje njegovoj izvedbi ili ako slušaoci njegovo pjevanje ne slušaju pažljivo. Iz tog je razloga rad sabirača veoma težak; on mora pjevaču pokazati puno razumijevanje za njegovu izvedbu i nastojati da mu svojim interesom naknadno publiku za koju inače pjeva. Ne uspije li mu to, pjevačeva će izvedba biti znatno slabija od onih koje izvodi u normalnim prilikama.

Schmaus je na tu pojavu upozorio kod pjevača Mehmeda Kolakovića, koji je pjesmu od 1300 stihova znao skratiti na 300 stihova ako je zapišivač bio polagan te ga je zamarao.¹²⁰

Protivno se pokazalo kod pjevača Avde Mededovića, koji je, na molbu Parryja i Lorda, normalnu muslimansku pjesmu od 3000–4000 stihova proširio na obujam pravoga epa od 12.000 stihova (Odiseja!), upravo zbog toga što je kod njih naišao na puno razumijevanje za svoju umjetnost.¹²¹ Time je Mededović pokazao da se i u našoj narodnoj poeziji može razviti ep ako za to postoje povoljne prilike i ako se u pravom času nađe netko tko će ga zapisati. Ovaj nas primjer navodi na misao da je u prošlosti kod nas moralo biti i pjevača i prilika da se izvede ep namjesto epske pjesme, samo nije bilo nikoga tko bi ga zapisao.

Što se tiče kvaliteta neke verzije, možemo zaključiti da za postanak dobre pjesme treba da *darovit pjevač izvodi pjesmu u povoljnim pri-*

¹²⁰ Alois Schmaus; *Episierungsprozesse im Bereiche der slawischen Volksdichtung*, Münchener Beiträge zur Slawenkunde, München 1953, str. 318.

¹²¹ C. M. Bowra, kao naprijed, str. 351–354, daje sadržaj toga epa, jer tekst još nije objavljen. Bowra u isto vrijeme opisuje kako je ep nastao: godine 1934. Parry je našao muslimanskog pjevača Avdu Mededovića, kojemu je onda bilo oko 60 godina. Na Parryjevu molbu da pjeva pjesmu dulju nego obično Avdo mu je pjevao dvije sedmice svakog dana po dva sata prije podne i dva poslije podne. Rezultat bijaše ep od 12.000 stihova o Osmanu Delibegoviću i Luki Pavičeviću. O kvaliteti toga epa Bowra kaže ovo: »... we can see that it is an epic constructed on a well-conceived plan and not a series of separate Lays joined together by superficial transition. It is then, clear beyond dispute, that ... it is quite possible to construct an oral epic of 12.000 lines. The bard in this case could not read or write, and seems to have composed the poem as he went on. No doubt he formed certain plans in his head and was helped in his execution of them by the formulaic elements which belong to his art and appear abundantly in his poem. The result is a poem which has a complex plot, its variety of incidents and characters, its full-scale descriptions and speeches ... In these cases the impulse to compose a long poem came from outside, in Parry's request for it, but once he had been asked for it, the poet had no great difficulty in providing it ...» Bowra još napominje da i druge pjesme koje je Parry skupio u Jugoslaviji pokazuju istu kompoziciju i iste karakteristike iako su neke od njih više epizodičnog karaktera.

kama, a to znači da nađe auditorij koji će ga razumjeti i cijeniti njegovu umjetnost, pa ga na taj način za njegovu improvizaciju inspirirati.

Izvedbe Kolakovićeve i Mededovićeve pokazale su nam da pjevač može pjesmu po volji produžiti ili skratiti. Može je i prilagoditi publici kojoj pjeva. Murko je upozorio da će pjevač, pjeva li pretežno muškoj publici, znatno produžiti ona mjesta u kojima se opisuje borba junaka i njihovo oružje. Pjeva li pretežno ženama, istaći će i produžiti ona mjesta koja opisuju odjeću i nakit glavnih lica, pogotovu žena, i posvetit će više pažnje ljubavnim scenama.

Poređenjem triju varijanata pjesme od Bagdata, koje je pjevao Salih Ugljanin, nastojala sam ilustrirati kojim se stilskim sredstvima služi pjevač kad improvizira neku poznatu pjesmu, pa je utvrđeno da pjevač varira epitete, klišeje, epsko ponavljane i druge ukrase narodne poezije. Osim tih izmjena pjevač mijenja i scene, a unosi i nove motive.

Ako mu dođe pod ruku neki nov sadržaj, za koji vlada interes kod njegovih slušalaca, on može tim upravo opisanim sredstvima izgraditi novu pjesmu.

Pojavi li se želja za novom društvenom razonodom, za koju ne odgovaraju pjesme koje su se dotad pjevale ni njihov način izvedbe, pjevač može prema svrsi kojoj će pjesma služiti pjesmu preinačiti i prilagoditi je novoj funkciji.

U našoj narodnoj poeziji našli smo slučajeve da je isti sadržaj bio izgrađen na različite načine. Bilo je to kod pjesama »Bolani Dojčin«, »Arapin« i »Ivo Seljanin pogubi Arapa«.

Analiza je dokazala da je pjesma »Bolani Dojčin« izgrađena epski, a pjesme »Arapin« i »Ivo Seljanin pogubi Arapa« izgrađene su dramatski. Ali, te su pjesme u narodnom životu vršile razne funkcije.

Kad je pjevač pjevao pjesmu »Bolani Dojčin«, publika je sjedila okupljena oko pjevača, a njegova je zadaća bila da im svojim pjevanjem prikrati vrijeme. Stoga je bilo i u njegovu interesu i u interesu publike da zalazi u pojedinosti i da što opširnije iskiti događaj o kojem pjeva. Pozornost slušalaca bila je koncentrirana na tekst sam. Melodija nije imala drugu ulogu nego da potpomaže pamćenje pjevača i da mu olakša improvizaciju. U takvim je prilikama pjevač mogao unositi epizode, praviti eksurse, nagomilavati događaje i lica. Iz te je društvene situacije nastala epska pjesma.

Uz pjesme »Arapin« i »Ivo Seljanin pogubi Arapa« publika je plesala. Pažnja nije bila koncentrirana samo na riječi nego i na plesne kretanje. Stoga pjevač nije smio ulaziti u pojedinosti da publika ne bi izgubila nit radnje, nego se morao koncentrirati na najvažnije i najefektnije scene radnje. Melodija nije mnogo značila. Ona je samo nosila plesni ritam. U takvim se uvjetima epski sadržaj u velikoj mjeri dramatizirao, pa su obje pjesme izgrađene epsko-dramatski.

Vidimo, dakle, da pjevač gradi pjesmu epskim stilskim sredstvima kad god pjesmu recitira, a da je izgrađuje dramatski ako pjesmu pjeva kao pratnju uz ples.

Time je za naše narodne pjesme dokazano da funkcija koju neka pjesma vrši u narodnom životu mijenja njezinu formu: ako pjesma služi za recitaciju, razvija se u epsku pjesmu; služi li pak za ples, ona se dramatizira i razvija u baladu. Zato su se u narodu tradicionalno razvile obje vrste – epska pjesma i balada – uporedo, jedna uz drugu.

Melodija uz koju se pjesma plesala imala je također važnu ulogu pri oblikovanju pjesme. Ako je melodija bila samo recitativ sličan onome uz koji se recitira epska pjesma, pjesma je postala epsko-dramatska i nije imala lirske osobine. Što je melodija bila bogatija i sličnija melodiji lirskih pjesama, to je jači bio lirski element, pa su pjesme bile lirsko-epsko-dramatske.

Melodija je, dakle, u balade unijela lirske osobine.

Iz izlaganja u V poglavlju vidjeli smo da su se u Njemačkoj i u Danskoj uz recitaciju razvili epovi ili epske pjesme, a uz ples balade.

U engleskoj smo književnosti našli isto što u njemačkoj, danskoj i u našoj, tj. da je isti motiv bio obrađen i kao ep i kao balada. Engleski epovi, »Metrical Romances«, kako smo vidjeli, zadržali su se nekoliko stoljeća uporedo s baladama, očito zato što je svaka od tih dviju vrsta pjesništva zadovoljavala drugačiju potrebu društvene rasonode. Za »Metrical Romances« znamo da su se recitirale publici. Analiza i usporedba epa »King Horn« i balade »Hind Horn« pokazale su nam iste rezultate kao i analiza naše epske pjesme »Bolani Dojčin« i naše plesne pjesme »Arapin«. Stoga držim da možemo iz gornjeg razlaganja zaključiti ovo:

Englesko-škotske balade vršile su funkciju plesnih pjesama u narodnom društvenom životu. Ta ih je funkcija formirala i pretočila u karakteristični dramski oblik. Pod utjecajem melodije razvio se u baladama lirski element, tako da je prvobitnu epsku pjesmu ples dramatizirao, a melodija, koja je bogata kao i melodija kakve lirske pjesme, unijela je u nju lirsku notu. U tom su se obliku dalje širile usmenom predajom i zadržale su ga još i onda kad više nisu služile kao plesne pjesme, nego su se još samo pjevale i recitirale.

Da je ples uzrokovao dramatizaciju, nije izolirana pojava u evropskoj literaturi. Gdje se god uz epsku pjesmu počelo plesati, njezina se struktura promijenila i dramatizirala. To smo vidjeli kod njemačkih, danskih i drugih skandinavskih balada, a mogli smo to opaziti i analizirajući naše epske plesne pjesme.

A da su se uz recitaciju razvili epovi ili epske pjesme, vidjeli smo opet na primjerima iz njemačke, danske, engleske i naše književnosti.

Iz Thurenova smo članka razabrali da se u 12. i u 13. stoljeću raširio običaj plesanja »kola«, a da je taj običaj zahvatio Evropu kao kakva groznica, ilustrirano je legendom o plesačima iz Kölbigka. Evropska je balada prema tome nastala iz jedne društvene potrebe u srednjem vijeku: kad se ples odvojio od narodnoga poganskog kulta i postao omiljela društvena rasonoda za kojom su ljudi težili zbog nje same, onda je u

srednjem vijeku prastari ples »kolo«, koji je bio poznat i razvijen već kod starih Grka, zahvatio kao velik val srednju, zapadnu i sjevernu Evropu.

Publika se nije zadovoljila dotadašnjim lirskim plesnim pjesmama, nego se počelo plesati uz epske pjesme- a te su se pjesme morale prilagoditi novim zahtjevima koje je na njih postavljala nova funkcija.

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.

Sada imamo i odgovor na pitanje postavljeno na str. 312. ove radnje, to jest: *zašto se neki motiv počeo obrađivati drugačije, a ne više na uobičajeni način.* Dogodilo se to zato što su nove potrebe narodne razonode tražile da se stari sadržaj obrađuje na nov način.

Zato je svrha kojoj neka pjesma služi u narodnom životu od presudne važnosti za njezinu formu. *Recitacija čini pjesmu epskom, a ples je dramatizira.*

Stoga je narodna balada kao vrsta nastala onda kad su se epske pjesme počele upotrebljavati kao plesne pjesme.

Faktor koje je oblikovao narodne pjesme bila je, dakle, funkcija koju su pjesme vršile u narodnom životu.

Bibliografija

I. Zbirke (zbirke označene zvjezdicom sadržavaju i melodije)

Nikola Andrić: Izabrane narodne pjesme, II, ženske, Zagreb, Matica Hrvatska, 1913.
L. Achim von Arnim und Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn, Heidelberg, Mohr und Zimmer, 1808.

* B. A. Botkin: A Treasury of American Folklore, New York, Crown Publishers, 1944.
Hans Benzmann: Die deutsche Ballade, Leipzig, Hesse & Becker, 1913.

* W. Christie: Traditional Ballad Airs, 2 Vols. Edinburgh, Edmonston & Douglas, 1876-1881.

Olenko Delorko: Narodne pjesme sa zadarskih otoka, (sakupljeno 1953) Institut za narodnu umjetnost, rukopis, br. 133/56.

Olenko Delorko: Hrvatske narodne balade i romance, Mala biblioteka »Zore«, br. 100, Zagreb, »Zora«, 1951.

Olenko Delorko: Zlatna jabuka. Hrvatske narodne balade i romance, II knjiga, Mala biblioteka »Zore«, br. 186, Zagreb, »Zora«, 1956.

Joseph Hall: King Horn. A Middle-English Romance, Oxford, At the Clarendon Press, 1901.

V. U. Hammershaime: Faerøsk Anthologi, København, Møller & Thomsen, 1891.

Johann Gottfried Herder: Volkslieder (Herders Werke, II. Bd.), Leipzig, Bibliographisches Institut, s.a.

- Laura A. Hibbard*: Three Middle English Romances Retold, London, David Nut, 1911.
- Hrvatske narodne pjesme što se pjevaju po Istri i Kvarnerskih otocih, Trst, K. Amati, 1879.
- Istarske narodne pjesme, Abbazia-Opatija, Istarska književna zadruga, 1924.
- Hrvatske narodne pjesme. Skupila i izdala Matica Hrvatska; knj. I–VI, Zagreb, izd. Matice Hrvatske, 1896–1914.
- Zbornik Luke Ilića, sv. I–IV, Arhiv Odbora za narodni život i običaje (rukopis).
- * *Alexander Keith*: Last Leaves of Traditional Ballads and Ballad Airs, Collected in Aberdeenshire by the Late Gavin Greig, Aberdeen, The Buchan Club, 1925.
- George Lyman Kittredge*: English and Scottish Popular Ballads, Edited from the Collection of Francis James Child, London, George Harrap, 1904.
- George H. Mc Knight*: King Horn, Floris and Blanchefleur, The Assumption of Our Lady, First Edited in 1866 by the Rev. J. Rawson Lumby London, Published for the Early Text Society, 1901.
- * *Franjo Šandor Kuhač*: Južno-Slovenske narodne popievke, Zagreb, Tiskara C. Albrecht, 1880.
- * *Thomas Laub – Axel Olrik*: Danske Volkeviser Med Gamle Melodier, København, 1899.
- * *John A. Lomax and Alan Lomax*: American Ballads and Folk Songs, With a Foreword by George Lyman Kittredge, New York, The Macmillan Company, 1947.
- * *Luka Lukić*: Narodne popijevke iz okolice Slavenskog Broda, sv. I i II. Rukopis Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti iz g. 1952. Prijepis u Institutu za narodnu umjetnost, br. 124/I i II, br. 153/54.
- Ante Mažuranić*: Pjesme iz Novog Vinodolskog & stari rukopis Mateja Mažuranića od god. 1836–1859. Arhiv Odbora za narodni život i običaje, rukopis br. 44.
- Stjepan Mažuranić*: Hrvatske narodne pjesme sakupljene stranom po Primorju stranom po Granici, Senj, Luster, II izd.: 1880, III izd.: Crikvenica, Hreljanović, 1907.
- John Meier*: Das deutsche Volkslied (Deutsche Literatur... in Entwicklungsreihen), hrsg. v. Heinz Kindermann, Reihe: Das Deutsche Volkslied, Bd. I, II, Leipzig, Philipp Reclam jun., 1935.
- Fran Mikuličić*: Narodne pjesme iz Hrvatskog Primorja. Rukopis iz god. 1884. (M. H. 10). Prijepis u Inst. za nar. umj., br. 18
- Richard Morris*: Specimens of Early English, Oxford, Clarendon Press Series, 1887.
- Narodne lirske pjesme, Beograd, Prosveta, 1947.
- Milman Parry, Albert Bates Lord*: Serbo-croatian Heroic Songs I, II, Cambridge and Belgrade, The Harvard Univ. Press and the Serbian Acad. of Sciences, 1954.
- Thomas Percy*: Reliques of Ancient English Poetry London, New York, Frederic Warne & Co., 1887.
- Milutin Piškulić*: Novljanske pjesme od »kola«. Bilježnica iz god. 1899. (prijepis sam darovala Institutu za narodnu umjetnost u Zagrebu).
- Simeon Piškulić*: Novljanske pjesme od »kola«. Bilježnica iz god. 1905–1909. (prijepis sam darovala Institutu za narodnu umjetnost u Zagrebu).
- Sir Arthur Quiller-Couch*: The Oxford Book of Ballads, Oxford, At the Clarendon Press, 1946.
- Maija Antwn Reljković*: Satir, Osiek, Dr. Lehmann, 4. izd., 1857.
- Joseph Ritson*: Ancient English Metrical Romances, London, Printed by Bulmer for G. and W. Nicol, 1802.

- * *Cecil J. Sharp*: English Folk Songs Vol I, II, Songs and Ballads, London, Novello & Co., Ltd., 1919.
- Danish Ballads translated by E. M. Smith-Dampier, Cambridge, At the University Press, 1920.
- Vuk Stefanović Karadžić*: Srpske narodne pjesme I-IX, Beograd, Drž. izd., 1891-1902.
- Vjekoslav Štefanić*: Narodne pjesme otoka Krka, Zagreb, Hrv. drž. tiskara, 1944.
- * *A. S. Vedels - P. Syvs*: Udvalgte Danske Viser fra Middelalderen Tome 1-5 (prema rukopisnoj zbirci priredili Abrahamson, Nyerup i Rahbek), Kjøbenhavn, I. F. Schultz, 1812-1814.
- The Viking Book of Folk Ballads of the English-Speaking World ed. by Albert B. Friedmann, New York, The Viking Press, 1956.
- Vinko Vitezica*: Antologija narodne poezije, Beograd, Geca Kon, 1937.
- Branko Vodnik*: Narodne pjesme hrvatsko-srpske, Zagreb, 1908.
- * *Vinko Žganec*: Hrvatske pučke popijevke, sv. III, Zagreb, vlastita naklada, s.a.
- Vinko Žganec*: Hrvatske narodne pjesme kajkavske, Zagreb, Matica hrvatska, 1950.
- Vinko Žganec i Nada Sremec*: Hrvatske narodne pjesme i plesovi, Zagreb, Seljačka sloga, 1951.

II. Literatura

- Joseph Addison*: The Works in VI Vols., Vol V, The Spectator, New York, G. F. Putman & Co., 1855.
- W. H. Atkins*: Metrical Romances, The Cambridge History of English Literature ed. By Sir A. W. Ward and A. R. Waller, Vol. I, Chapter XIV, Cambridge, At the University Press, 1933
- Jovan J. Babić*: Strani pisci i njihovo interesovanje za našu narodnu književnost, Književni ogledi II, Beograd, Štamparija »Zmaj Jova«, 1932.
- Nikola Banašević*: Ciklus Marka Kraljevića i odjeci francusko-talijanske viteške književnosti, Skoplje, Knjige Skopskog naučnog društva, III, 1935.
- Werner Betz*: Die deutsche Heldensage, Wolfgang Stammer: Deutsche Philologie im Aufriß, Bd. III, Berlin, Erich Schmidt, 1957.
- Valentin Beyer*: Die Begründung der ersten Ballade durch Bürger, Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germ. Völker, Straßburg, Karl J. Trübner, 1905.
- V. Bogišić*: Zbornik sadašnjih pravnih običaja u južnih Slovena, knj. I, Zagreb, tisak dioničke tiskare, 1874.
- Sir Cecile Maurice Bowra*: Heroic Poetry, London, Macmillan & Co., 1952.
- Alois Brandl*: Zur Kritik der englischen Volksballaden, Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Festgabe für R. Heinzel, Weimar, Emil Falber, 1898.
- Alois Brandl*: Anfänge der englisch-schottischen Balladen, Forschungen und Charakteristiken, Berlin und Leipzig, Walter de Gruyter, 1936.
- Maximilian Braun*: Das Volkslied als philologisches Problem, Die Welt der Slaven, Jg. III, Heft 1, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1958.
- Tvrtko Čubelić*: O nekim problemima iz područja narodne književnosti, Hrvatsko kolo, god. IV, br. 3-4, Zagreb, 1951.

- Reallexikon der Vorgeschichte**, hrg. v. Max Ebert, Bd. XIII, Berlin, Walter de Gruyter, 1929, str. 174 (vidi: *Tanz*).
- Gustav Ehrismann**: Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters, I Teil: Die althochdeutsche Literatur, München, C. H. Beck, 1918.
- Friedrich Engels**: Porijeklo porodice, privatnog vlasništva i države, Zagreb, Kultura, 1950.
- William J. Entwistle**: European Balladry, Oxford, Clarendon Press, 1951.
- Milovan Gavazzi**: Godina dana hrvatskih narodnih običaja I-II, Mala knjižnica Matice Hrvatske, kolo IV, sv. 20, Zagreb, izdanje Matice Hrvatske, 1939.
- Milovan Gavazzi**: Dva motiva iz narodne poezije Gradišćanskih Hrvata, Zbornik radova Filozofskog fakulteta, knj. I, Zagreb, Filozofski fakultet, 1951.
- Gordon Hall Gerould**: The Ballad of Tradition, Oxford, At the Clarendon Press, 1932.
- Gerhard Gesemann**: Studien zur südslawischen Volksepik, Veröffentlichungen der Slawischen Arbeitsgemeinschaft an der Deutschen Univ. in Prag, 1. Reihe: Untersuchungen, Heft 3, Reichenberg, Gebrüder Stiepel, 1926.
- John Richard Green**: A Short History of the English People, London, J. M. Dent, 1934.
- Francis B. Gummere**: Ballads, The Cambridge History of English Literature, ed. by Sir A. W. Ward and A. R. Waller, Vol. II, Chapter XVII, Cambridge, at the University Press, 1934.
- Francis B. Gummere**: The popular Ballad, Boston, New York, Houghton Mifflin Co., 1907.
- Douglas Hamer**: The Twa Corbies, The Review of English Studies Vol. XXIII, No. 92, Oxford, At the Clarendon Press, 1947.
- W. M. Hart**: Ballad and Epic, Studies and Notes XI, Boston, Cambridge Mass., 1907.
- Muhamed Hadžijahić**: Narodni pjevači na dvorovima bosansko-hercegovačke aristokracije, Narodna uzdanica, kalendar za 1935, Sarajevo, 1934.
- T. F. Henderson**: The Ballad in Literature, Cambridge, At the University Press, 1912.
- Andreas Heusler**: Ueber die Balladendichtung des Spätmittelalters namentlich im skandinavischen Norden, Germanisch-romanische Monatsschrift, Jg. X, 1922, Heidelberg, Carl Winter, 1922.
- Andreas Heusler**: Lied und Epos in germanischer Sagendichtung, Dortmund, Fr. Will. Ruhfus, 1905.
- Andreas Heusler**: Der Dialog in der altgermanischen erzählenden Dichtung, Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur, Bd. 46, Berlin, Weidmann, 1902.
- M. Hill**: An Interpretation of King Horn, Anglia, Bd. 75, Heft 2, Tübingen, Max Niemeyer, 1957.
- Dragutin Hirc**: Hrvatsko Primorje, Zagreb, Lavoslav Hartman (Kugli i Deutsch), s.a.
- M. J. C. Hodgart**: The Ballad, London, New York, Hutchinson, 1950.
- Gabriele Humbert**: Literarische Einflüsse in schottischen Volksballaden. Studien zur englischen Philologie, Heft 74, Halle/Saale, Max Niemeyer, 1932.
- Luka Ilić**: Narodni slavonski običaji, Zagreb, Franjo Suppan, 1846.
- Otto L. Jiriczek**: Die deutsche Heldensage, Sammlung Götschen, Nr. 32, Leipzig, G. J. Götschen, 1908.
- Wolfgang Kayser**: Das sprachliche Kunstwerk, Bern, A. Francke, 1956.
- William Panton Ker**: Epic and Romance, London, Macmillan & Co., 1897.

- William Panton Ker:** Metrical Romances 1200-1500, The Cambridge History etc., Vol. I, Chapter XIII, Cambridge, At the Univesity Press, 1933.
- William Panton Ker:** Medieval English Literature London, New York, Geoffrey Cumberlege, Oxford Univ. Press, 1955.
- Joost Lange:** The Relation and Development of English and Icelandic Outlaw-Tradition, Haarlem, H. D. Tjeenk Willink & Zoon, N. V., 1935.
- Camilla Lucerna:** Balladen der »Unbekannten«, Zagreb, Matica Hrvatska, 1943.
- Camilla Lucerna:** Montenegros bedeutendstes Heldengedicht, die Hochzeit des Maxima Crnojević. Studienblätter zur kroatischen und serbischen Literatur, Zagreb, Mirko Breyer, 1911.
- Camilla Lucerna:** Das Balladendrama der Südslaven, Gemeinverständliche Schriften des Slavischen Instituts an der Universität Leipzig, hrsg. v. Max Vasmer, Leipzig 1923.
- John Meier:** Kunstlied und Volklied in Deutschland, Halle/Saale, Max Niemeyer, 1906.
- Tomo Maretić:** Naša narodna epika, Znanstvena djela za opću naobrazbu, knj. IV, Zagreb, Jugosl. akad. znanosti i umjetnosti, 1909.
- Ivan Milčetić:** Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, sv. I, Zagreb, Jugosl. akad. znan. i umj., 1896.
- Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte** hrsg. v. Paul Merker und Wolfgang Stammer, Bd. III str. 24-25 (vidi: *Reigen*), Bd. II, str. 200-205 (vidi: *Leich*), Berlin, Walter de Gruyter, 1928/29.
- Fernand Mossé:** Les Ballades traditionelles dans les littératures germaniques, Etudes Germaniques, No. 2, 1946, Paris, Editions IAC, 1946.
- Matija Murko:** Tragom srpsko-hrvatske narodne epike, knj. I, II, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1951.
- Kurt Nagel:** Wie ein Volkslied wird, Anglia, Bd. 49, Halle/Saale, Max Niemeyer, 1926.
- Axel Olrik:** Epische Gesetze der Volksdichtung, Zeitschrift für deutsches Altertum... Bd. 51, Berlin, Weidmann, 1909.
- Axel Olrik:** Nordisches Geistesleben in heidnischer und frühchristlicher Zeit, Heidelberg, Carl Winter, 1925.
- F. M. Padefort:** Transition English Song Collections, Cambridge History of English Literature etc., Vol. II, Chapter XVI, Cambridge, At the University Press, 1934.
- Gaston Paris:** La littérature française au Moyen Age (XI^e-XIV^e siècle), Paris, Librairie Hachette, 5 1913.
- Louise Pound:** On Dating of English and Scottish Ballads, PMLA, Vol. XLVII, No. 1 (March 1932).
- Louise Pound:** Poetic Origins and the Ballad, New York, 1921.
- Alois Schmaus:** Südslawische Epenforschung, Serta Monacensia, Festgruß 15. I 1951. an Franz Babinger, Leiden, E. J. Brill, 1952.
- Alois Schmaus:** Episierungsprozesse im Bereich der slawischen Volksdichtung, Veröffentlichungen des Osteuropa-Institutes, München, Bd. IV, München, Isar-Verlag, 1953.
- Wolfgang Schmidt:** Die Entwicklung der englisch-schottischen Volksballaden, I, II, Anglia, Bd. LVII, Halle/Saale, Max Niemeyer, 1933.
- Wolfgang Schmidt:** Die Entwicklungsgeschichte der Edward-Ballade, Anglia, Bd. LVII, Halle/Saale, Max Niemeyer, 1933.

- Wolfgang Schmidt:** Die Volksballaden von Tom dem Reimer, Anglia, Bd. LXI, Halle/Saale, Max Niemeyer, 1937.
- Wolfgang Schmidt:** Der Anlaß zum Streit in der Edward-Ballade, Anglia, Bd. LXI, Halle/Saale, Max Niemeyer, 1937.
- Wolfgang Schmidt:** Gemeinsame Themen deutscher, englischer u. schottischer Volksballaden, Die neueren Sprachen, Jg. 47, Frankfurt a. M., Moritz Diesterweg, 1939.
- Hermann Schneider – Wolfgang Mohr:** Heldendichtung, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte usw., Bd. I, Berlin, Walter de Gruyter, 2 1956.
- O. Schrader:** Reallexikon der Indogermanischen Altertumskunde, Bd. II, (vidi: *Tanz*), Berlin, Leipzig, Walter de Gruyter Co., 2 1929.
- Franz Rolf Schröder:** Mythos und Heldensage, Germanisch-romanische Monatsschrift, Bd. 36, Heidelberg, Carl Winter, 1955.
- Walter Johannes Schröder:** Epos-Theorie, Merker-Stammler: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. I, Berlin, Walter de Gruyter, 2 1956.
- Sir Walter Scott:** On Ballad Poetry (u djelu: Ernst Rhys: Prelude to Poetry), London, Toronto, M. Dent & Sons, 1927.
- Erich Seemann:** Ballade und Epos, Schweizerisches Archiv für Volkskunde, Jg. 51, Heft 3, Basel, Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, 1955.
- Erich Seemann und Walter Wiora:** Volkslied, Deutsche Philologie im Aufriß hrsg. v. Wolfgang Stammler, Bd. II, Berlin, Erich Schmidt, 2 1960.
- F. Sidgwick:** The Ballad, London, 1914.
- Sir Philip Sidney:** An Apologie for Poetrie (u djelu: E. Rhys: The Prelude to Poetry), London, Toronto, M. Dent & Sons, 1927.
- Vladimir Stahuljak:** Opis svatovskih običaja iz Štivice (Slavonija) 1951. Rukopis Jugosl. akad. znan. i umj.; prijepis u Institutu za narodnu umjetnost, br. 219/1956. (Sadržava i zapis Vinka Miletića iz god. 1882: Stari svatovski običaji u Štivici.)
- Dragutin Subotić:** Yugoslav Popular Ballads, Their Origin and Development, Cambridge, At the Univ. Press, 1932.
- Luise Tuschke:** »Fair Janet« und »Kong Valdemar og Hans Søster«, Studien zur Volksliedforschung; Beihefte zum Jahrbuch für Volksliedforschung, Heft 2, Berlin, Walter de Gruyter, 1940.
- Hjalmar Thuren:** Das dänische Volkslied, Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Jg. IX, Heft 1, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907.
- Hjalmar Thuren:** Tanz und Tanzgesang im nordischen Mittelalter nach der dänischen Balladendichtung, Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Jg. IX, Heft 6 u. 7, 1908, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907.
- George Macaulay Trevelyan:** History of England, London, New York, Longmans, Green, & Co., 7 1929.
- George M. Trevelyan:** English Social History, London, New York, Longmans, Green & Co., 3 1946.
- Šime Vučetić:** Odras folklornog stvaranja u našoj književnosti, Republika, god. VI, knj. II, br. 8-9, Zagreb, 1950.
- Kurt Wais:** Frühe Epik Westeuropas und die Vorgeschichte des Nibelungenliedes mit einem Beitrag von Hugo Kuhn: Brunhild u. das Krimhildlied, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, Heft 95, Bd. I, Tübingen, Max Niemeyer, 1953.

- Lowry Charles Wimberley*: Folklore in the English and Scottish Ballads, Chicago-Illinois, The Univ. of Chicago Press, 1928.
- Lowry Charles Wimberley*: Minstrelsy, Musik, and Dance in the English and Scottish Popular Bal., Univ. of Nebraska Studies in Language, Literature, and Criticism No. 4, Lincoln 1921.
- Walther Wünsch*: Die Geigentechnik der südslawischen Guslaren, Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der deutschen Univ. in Prag, Bd. V, Leipzig, Wien, Rudolf M. Rohrer, 1934.
- George Zink*: Pourquoi la chanson des Nibelungen est-elle anonyme? Études Germaniques, 10^e Année, Paris 1955.
- J. Zupitza*: Das Lied von King Horn, Zeitschrift für deutsches Altertum ... Bd. 27, Anzeiger 9, Berlin, Weidmann, 1883.
- Ladislav Žimbek*: Narodna pjesma u oslobođilačkoj borbi, Književne novine, god. IV, br. 32, Beograd, 1951.
- Alfred Gerz*: Rolle und Funktion der epischen Vorausdeutung im mhd. Epos. Germanische Studien, Heft 97, Berlin, Emil Ebering, 1930.
- Eduard E. Schmidt*: Ueber Gebärde in Ballade, Novelle und Drama, Wirkendes Wort, Jg. 10, Heft 4, 1960.

Nakon što je ova radnja predana za štampu, izašla su još ova značajna djela s područja naše narodne epike:

- Albert Bates Lord, The Singer of Tales
Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1960.
- Maximilian Braun, Das serbokroatische Heldenlied
Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1961.

Lord u svom djelu među inim problemima naše narodne pjesme, daje i tačan opis pjesama: Zenidba Smilagić Mehe (12.000 stihova) i Osmanbej Delibegović i Pavičević Luka (13.330 stihova), što ih je pjevao Avdo Mededović, a koje su u ovoj radnji citirane prema djelu: C. M. Bowra, Heroic Poetry vidi bilješka 121.

Braun iznosi najvažnije probleme naše narodne epike i zauzima svoj stav prema njima. To djelo je savjesno i znalački izradena monografija naše narodne epike.



Marko Kažotić

