



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ
СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

**МАСКИРАЊЕ МУШКАРЦА У
ЖЕНУ И ЖЕНЕ У МУШКАРЦА
КАО ВИД ЗАМЕНЕ РОДНОГ
ИДЕНТИТЕТА У СРПСКИМ
УСМЕНИМ ЕПСКИМ ПЕСМАМА**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Менторка:
Проф. др Јасмина Јокић

Кандидаткиња:
Мср Наташа Дракулић Козић

Нови Сад, 2021. године

образац 5a**УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ****KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA**

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Msr Nataša Drakulić Kozić
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	Dr Jasmina Jokić, redovni profesor
Naslov rada: NR	<i>Maskiranje muškarca u ženu i žene u muškarca kao vid zamene rodnog identiteta u srpskim usmenim epskim pesmama</i>
Jezik publikacije: JP	Srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	AP Vojvodina
Godina: GO	2021.
Izdavač: IZ	Autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Novi Sad, Dr Zorana Đinđića 2

Fizički opis rada: FO	(6 poglavlja / 303 stranice / 2 grafikona / 265 referenci)
Naučna oblast: NO	Srpska i južnoslovenske književnosti sa teorijom književnosti
Naučna disciplina: ND	Usmena književnost
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Muško, žensko, pol, rod, identitet, maskiranje, srpske usmene epske pesme, obredi prelaza, inicijacija, karnevalizacija
UDK	821.163.41-13.09:398(043.3)
Čuva se: ČU	FILOZOFSKI FAKULTET, Centralna Biblioteka
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Problem rodnog identiteta i načini njegovog pomeranja u srpskim usmenim epskim pesmama kompleksan je i u nauci nedovoljno istražen. Ova tema sistematičnije je razmatrana kada je reč o obrednoj lirici, oblicima obrednog prerusavanja i aspektima obrednog teatra. Iako interesovanje za motiv maskiranja muškarca u ženu, odnosno žene u muškarca nije novo, nedostajalo je analitičko i sintetičko sagledavanje njegove prirode i značenja na široj građi, u kontekstu poetičkih načela usmene epike.</p> <p>Istraživanje je sprovedeno na zbirkama usmenih epskih pesama predvukovskog perioda (<i>Narodnim pesmama u zapisima XV–XVIII veka</i> Miroslava Pantića, <i>Erlangenskom rukopisu, Narodnim pjesmama iz starijih, najviše primorskih zapisa</i> Valtazara Bogišića), zatim <i>Pjevaniji crnogorskoj i hercegovačkoj</i> Sime Milutinovića Sarajlije i ukupnom korpusu beleženja Vuka Stefanovića Karadžića (bečkom i državnom izdanju, te pesmama iz njegovih neobjavljenih rukopisa). Pored toga, kao kontekst proučavanja zahvaćena je obimnija građa (postvukovska beleženja epike, ali i širi žanrovski obuhvat) uz konsultovanje <i>Indeksa motiva narodnih pesama balkanskih Slovena</i> Branislava Krstića.</p> <p>Za patrijarhalnu kulturu karakteristična je podela na feminine i maskuline društvene uloge, pri čemu se žena prevashodno poima kao negativna strana niza dihotomija; ona je najčešće predstavnik prirodnih, telesnih, iracionalnih načela, i kao takva potčinjena je</p>

„kulturnom”, „duhovnom” i „razumnom” muškarcu. Zbog fiziološke predispozicije da rađa, njen delokrug ograničen je na zatvoren prostor, poslove u kući i uskom krugu oko nje, što je uslovljeno obavezom vaspitavanja dece, dok su otvoreni ambijent, državničko-sveštenska, ratnička i zemljoradnička funkcija rezervisani za pripadnike „jačeg” pola. Pri tome, treba imati na umu činjenicu da je ovakva podela uopštena, te da u usmenoj književnosti nailazimo na niz primera koji ukazuju na racionalnost junakinja (verne sestre, ljube, stare majke). Uostalom, motiv delije devojke, odnosno žene ratnice, direktno opovrgava ovakav normativ, ali je praćen uslovima koji dopuštaju odstupanje od ustaljenog reda stvari kroz inverziju i travestiju.

Strogo utvrđen kodeks ponašanja izokretan je jedino u prazničnoj atmosferi obreda, ali i tada prema propisima zajednice. Baba/ mlada/ snaška neizostavan je deo koledarske povorke, a podrazumeva prerušavanje mladića u nevestu ili staricu, dok Lazar, odnosno kralj i barjaktar imaju povlašćen status u lazaricama, to jest kraljicama, a iziskuju preoblačenje devojaka u momke, sve s ciljem da se u istopolnim grupama predstave i muškarac i žena.

U srpskim usmenim epskim pesmama do zamene rodnog identiteta dolazi kad je uobičajeni red stvari poremećen, u specifičnim situacijama koje onemogućavaju održanje šireg ili užeg kolektiva. Stoga nam se učinilo svrsishodnim da prerušenog epskog junaka, deliju devojku i ženu ratnicu posmatramo s obzirom na tročlanu shemu obreda prelaza i u njenim okvirima odredimo preliminarnu, liminalnu i postliminalnu fazu. Elementi inicijacije potvrđuju vezu između usmenih epskih pesama gde je zastupljen motiv maskiranja muškarca u ženu i žene u muškarca s obrednom lirikom i praksom, kao i sveukupnom tradicijskom kulturom. Izlazak iz sopstvenog domena moći ima jasan cilj očuvanja zajednice i njenih principa.

Analizirajući epsku građu utvrdili smo uzroke zamene rodnog identiteta, otkrili ko se maskira, odnosno kakve karakteristike poseduje, istakli kojim se postupcima premodeluje telo, kako se osoba ponaša dok deluje incognito i na koji se način vraća prvobitnoj ulozi.

	<p>Time je otvorena mogućnost izrade zajedničke morfologije i tipologije ovih pesama, na osnovu koje je izveden zaključak da promena rodnog obeležja epskog junaka, odnosno delije devojke i žene ratnice može uticati na transformaciju sižejnog modela usmene epske pesme.</p> <p>Pošto je kategorija roda socijalno obeležena, motiv maskiranja muškarca u ženu i žene u muškarca posmatran je u kontekstu šireg motiva socijalnog prerusavanja, kao njegova podvrsta. Telesne transformacije, praćene promenama u ponašanju, imaju smehovnu i erotsku dimenziju, posebno kad maskirani epski junak, odnosno delija devojka i žena ratnica stupe u fizički kontakt s pripadnikom istog pola, koji nije svestan autentičnog identiteta osobe pored sebe.</p> <p>Kada je reč o metodologiji, građa je tumačena u kontekstu studija: <i>Obredi prelaza</i> Arnolda van Genepa, <i>Mistična rođenja, Sveto i profano, Mefistofeles i androgin</i> Mirče Elijadea, <i>The Ritual Process. Structure and Anti-Structure (Obredni proces. Struktura i anti-struktura)</i>, <i>Od rituala do teatra: ozbiljnost ljudske igre</i> Viktora Tarnera i <i>Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse</i> Mihaila Bahtina, s ciljem da se pokaže kako pomeranje rodnog obeležja u srpskim usmenim epskim pesmama donekle funkcioniše poput obreda prelaza. Tragovi karnevalske atmosfere naziru se u šakljivim situacijama u čijoj je osnovi fizički „nedostatak”; neposedovanje grudi kod epskog junaka, odnosno snage, potencije, kada je reč o deliji devojci i ženi ratnici.</p> <p>Izvor moći nalazi se u maski koja se stavlja samo kad je neophodna, a skida u trenutku dosezanja višeg cilja. Činjenica da preobučeni muškarac, odnosno prerusena žena jednako dobro funkcionišu u okvirima novog, privremeno osvojenog delokruga potvrđuje tezu da je rod društveni konstrukt. Ipak, primeri naše građe pokazuju da do njegove dekonstrukcije u srpskim usmenim epskim pesmama uglavnom ne dolazi, te da se granice roda ne menjaju, već se, naprotiv, iznova potvrđuju tipičnim demaskiranjem i povratkom u prvobitno stanje stvari.</p>
--	--

Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	5. 7. 2018.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

University of Novi Sad
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	PhD thesis
Author: AU	MA Nataša Drakulić Kozić
Mentor: MN	PhD Jasmina Jokić, Full Professor

Title: TI	<i>Male to female and female to male masking as type of changing gender identity in Serbian oral epic</i>
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2021
Publisher: PU	Author's re-print
Publication place: PP	Novi Sad, Dr Zorana Điniđića 2

Physical description: PD	(6 chapters / 303 pages / 2 charts / 265 references)
Scientific field SF	Serbian and South Slavic literatures with literary theory
Scientific discipline SD	Oral literature
Subject, Key words SKW	Male, female, sex, gender, identity, masking, Serbian oral epic, rites of passage, initiation, carnivalization
UC	821.163.41-13.09:398(043.3)
Holding data: HD	Faculty of Philosophy, Central Library
Note: N	
Abstract: AB	The problem of gender identity and aspects of its transformation in Serbian oral epic is complex and has not been researched enough scientifically. This topic has been investigated more systematically in regard to ritual lyrics, shapes of ritual disguise and aspects of ritual theater. Although the interest in the motif of male to female and female to male masking is not new, prior dealings with this topic didn't

offer analytical and synthetical viewing of its nature and possible meanings, taking into consideration wider material in poetical context of oral epic.

In our research we reviewed collections of oral epic from the period before Vuk (*Folk Poems in the Notes from XV to XVIII Century* by Miroslav Pantić, *Erlangen Manuscript*, *Folk Poems from Older, Mostly Coastal Notes* by Valtazar Bogišić), also *Poems from Montenegro and Hercegovina* by Simo Milutinović Sarajlija and total corpus of record by Vuk Stefanović Karadžić (Viennese and national editions, as well as the poems from his unpublished manuscripts). Furthermore, we included more extensive material as the context of our research (we also incorporated collections that were published after Vuk, and examined various genres), consulting *Index of Motifs in Folk Poems of Slovenians from Balkan* by Branislav Krstić.

It is typical for patriarchal culture to divide feminine and masculine roles in society, whereby a woman is considered as a negative side of many dichotomies; she represents nature, body and irrationality, and she is subordinated to a man who implies culture, spirituality and rationality. Female competence is limited to indoors because of her physiological ability to give birth, she works in the house and in the narrow space around it, because she is the one who should nurture and educate children. Outdoors, as well as political, clerical, warrior's and agricultural roles are saved for members of the "stronger" sex. Thereby, we should have in mind that this division is generalized, as well as that we can find numerous examples in oral literature that show how female characters are rational (faithful sisters and wives, old mothers). After all, the motif of female warrior directly denies these rules, as it is accompanied by conditions which allow deviation from the established order of things through inversion and travesty. Strictly established codex of behavior has been inverted only in the festive atmosphere of the ritual, and only according to regulations of the community. Grandmother, bride, daughter-in-law are inevitable parts of koledari and they require a young man that disguises himself as a

bride or an old woman. Lazarus, king and standard-bearer have privileged status in lazalice and kraljice and they demand girls that mask themselves into men. All this has one goal, to represent both sexes in groups where there are only male or female individuals.

In Serbian oral epic, gender identity can possibly change when the usual order of things is distorted in specific situations that disable maintenance of the community. Having that in mind, we thought that the epic hero, or heroine can be observed in the scheme of the rites of passage in which we can identify the separation, liminality and incorporation stages. Elements of initiation confirm the connection between oral epic with the motif of male to female and female to male masking with ritual lyrics and practice, as well as traditional culture. Exit from ones own domain of power has a clear goal of protecting the community and its principles.

After we analyzed our epic material, we listed the causes of the gender identity change, found out who is masking and which characteristics he/she has, stressed out how the body is changed, how the person acts in incognito status and how he/she takes back his/her original role. After that, it was possible to create the morphology and typology of these poems from which we were able to demonstrate that the change of gender in the case of an epic hero or a heroine may change the form of the oral epic poem.

The motif of male to female and female to male masking is analyzed in the context of social disguise, as its subtype, because the category of gender is socially marked.

Transformations of the body and changed behavior have a funny and erotic dimension, especially when an epic hero or a heroine in disguise have physical contact with someone of the same sex but who isn't aware of that person's actual identity.

We methodologically analyzed our corpus having in mind the studies: *The Rites of Passage* by Arnold van Gennep, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* by Victor Turner, *Mystical Births, Sacred and profane*, *Mephistopheles and the Androgyne* by Mircea Eliade and *Rabelais and Folk Culture of*

	<p><i>the Middle Ages and Renaissance</i> by Mikhail Bakhtin with aim to demonstrate how the change of gender markers in Serbian oral epic is connected to the rites of passage. Traces of the carnival atmosphere can be seen in comical situations that are based on physical “defects”; the absence of the breasts in the case of an epic hero, or the lack of strength, or potency, in the case of a heroine.</p> <p>Source of the power lies in the mask that is used only when it’s necessary and it is taken off when the higher goal is achieved. It is a fact that a man and a woman in disguise operate equally good in the new, temporary conquered domain and that confirms our theses that the gender is a social construction. However, examples from our corpus demonstrate that the gender will not be deconstructed in most cases in Serbian oral epic, its borders are not changed, they are once again confirmed with a typical action of taking off the mask when everything comes back in the original state.</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	July 5 th , 2018
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	president: member: member:

Усмена књижевност културна је тековина која је настајала вековима, кроз генерације чувана од заборавља уз бројне измене. У тренутку кад је записана, и даље је поседовала старије слојеве, митске елементе што се називају испод нових наноса. Имајући то на уму, остаје нада да ће се након вишегодишњег истраживања, процеса израде дисертације и свих исправки макар наслутити основни покретач, љубав према стиховима и потреба за њиховим тумачењем.

Пошто се у науци ништа не рађа само од себе, дужна сам да поменем оне без којих редови што ће уследити не би имали исти изглед. Част ми је да изразим захвалност својој менторки, проф. др Јасмини Јокић за стрпљење и вољу да разуме моја интересовања, усмери их и обогати новим сазнањима. Поред тога што ми је указала на значајан део литературе, професорка је са мном водила дуге разговоре на консултацијама, проблематизовала почетне поставке, одгонетала недоумице и увелико ми олакшала. Укратко, била је решена да се упусти у мукоотрпан посао менторства а да притом ни у једном тренутку не изађе из делокруга помоћника као истински узор према коме се треба владати, како у науци тако и у свакодневном животу.

Идеја да мотив делије девојке, односно жене ратнице у српским усменим епским песмама завређује пажњу потекла је од проф. др Љиљане Пешикан Љуштановић чија су ме надахнута предавања од првих студентских дана заинтересовала за стару књижевност. Професорка ми је пружила инспирацију, охрабрење, свесрдну подршку и вишеструку помоћ од првих корака у науци и кроз све фазе рада на докторату. Не постоји долично уздарје којим бих одговорила на све њене дарове.

Проф. др Драгољубу Перићу захваљујем на публикацијама које су ми биле недоступне, саветима по питању селекције грађе, значајним сугестијама поводом синтетичког дела доктората, пажљивом читању и указивању на одређене пропусе, а др Лидији Делић и проф. др Јеленки Пандуревић на интервенцијама и допуштењу да користим њихове необјављене радове и књиге.

Докторска дисертација „Маскирање мушкарца у жену и жене у мушкарца као вид замене родног идентитета у српским усменим епским песмама” настајала је с напором да оправдам поверење својих професора. Уколико се ономе који чита укаже одсјај њиховог залагања, што је попут доњег слоја палимпсестне творевине усмене епске песме, и сопствени труд сматрају смисленим, јер је посвећен њима.

САДРЖАЈ:

ИЗВОД	3
ABSTRACT.....	6
1. УВОД	9
1.1. Предмет истраживања	9
1.1.1. Природа мотива маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца.....	9
1.1.2. Распрострањеност мотива маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца... 17	
1.1.3. Сложеност мотива маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца.....	24
1.2. Преглед досадашњих истраживања.....	29
1.3. Представљање корпуса (примарна и секундарна грађа)	32
1.4. Методолошки приступ.....	36
1.4.1. Обреди прелаза	37
1.4.2. Ратничка иницијација	43
1.4.3. Лиминалност као друштвена драма	48
1.4.4. Карневализација	52
1.4.5. Феминистичке теорије и родне студије	56
2. ОБРЕДНИ КОНТЕКСТ МАСКИРАЊА	62
2.1. Обреди у којима је заступљено маскирање мушкарца у жену и жене у мушкарца	62
2.2. Баба/ млада/ снашка у коледарском обреду.....	67
2.3. Лазар у лазаричком обреду	72
2.4. Краљ и барјактар у краљичком обреду	82
2.5. Додатне напомене	88
3. АНАЛИЗА МОТИВА МАСКИРАЊА МУШКАРЦА У ЖЕНУ И ЖЕНЕ У МУШКАРЦА У СРПСКИМ УСМЕНИМ ЕПСКИМ ПЕСМАМА КРОЗ ТРОЧЛАНУ СХЕМУ ОБРЕДА ПРЕЛАЗА.....	97
3.1. Специфична ситуација која претходи обредима прелаза.....	97
3.1.1. Груписање песама у којима мушкарац прелази у феминини делокруг	99
3.1.2. Груписање песама у којима девојка или жена иступа у маскулини домен моћи	111
3.2. Прелиминална фаза (поступци преоблачења и пределовања тела).....	141

3.3. Лиминална фаза (деловање incognito).....	169
3.4. Постлиминална фаза (разоткривање идентитета).....	224
4. СМЕХОВНИ И ЕРОТСКИ ЕЛЕМЕНТИ.....	243
5. КОНСТАНТЕ У СИЖЕЈНОМ МОДЕЛУ УСМЕНИХ ЕПСКИХ ПЕСАМА С МОТИВОМ МАСКИРАЊА МУШКАРЦА У ЖЕНУ И ЖЕНЕ У МУШКАРЦА.....	277
6. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА.....	282
ИЗВОРИ.....	286
ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА.....	291

ИЗВОД

Проблем родног идентитета и начини његовог померања у српским усменим епским песмама¹ комплексан је и у науци недовољно истражен. Ова тема систематичније је разматрана када је реч о обредној лирици, облицима обредног прерушавања и аспектима обредног театра. Иако интересовање за мотив маскирања мушкарца у жену, односно жене у мушкарца није ново, недостајало је аналитичко и синтетичко сагледавање његове природе и значења на широј грађи, у контексту поетичких начела усмене епике.

Истраживање је спроведено на збиркама усмених епских песама предвуковског периода (*Народним песмама у записима XV–XVIII века* Мирослава Пантића, *Ерлангенском рукопису*, *Народним пјесмама из старијих, највише приморских записа* Валтазара Богишића), затим *Пјеванији црногорској и херцеговачкој* Симе Милутиновића Сарајлије и укупном корпусу бележења Вука Стефановића Караџића (бечком и државном издању, те песама из његових необјављених рукописа). Поред тога, као контекст проучавања захваћена је обимнија грађа (поствуковска бележења епике, али и шири жанровски обухват) уз консултовање *Индекса мотива народних песама балканских Словена* Бранислава Крстића.

За патријархалну културу карактеристична је подела на феминине и маскулине друштвене улоге, при чему се жена превасходно поима као негативна страна низа дихотомија; она је најчешће представник природних, телесних, ирационалних начела, и као таква потчињена је „културном”, „духовном” и „разумном” мушкарцу.² Због физиолошке предиспозиције да рађа, њен делокруг ограничен је на затворен простор, послове у кући и уском кругу око ње, што је условљено обавезом васпитавања деце, док су отворени амбијент, државничко-свештеничка, ратничка и земљорадничка функција³

¹ Треба нагласити да смо се определили за термин усмена књижевност (односно усмене епске песме када је реч о атрибуцији појединачних жанрова) сматрајући под њиме „ону књижевност која се приопћује усмено у контактаној комуникацији и преноси се традицијски” (Bošković-Stulli 1983: 99) потенцирајући тиме начин њеног преношења, медиј кроз који је она упућена слушаоцима.

² О негативној конотацији жене у традиционалној култури Срба најбоље говоре народне пословице. Она је, у шали или не, поистовећена са сотоном: „Жена је врагу с удице утекла”, „Што ђаво не зна, пита жену”; затим је окарактерисана као неразумна: „Ко жену слуша, гори је од жене”, „У жене је дуга коса, а кратка памет”, „Три жене и једна гуска чине вашар”; или неверна и превртљива: „Лакше је сачувати решето бува него жену”, „Женска је суза пасје храмање”, „Пушку, жену и коња може чоек показати, али у наруч не давати”, итд. Позитивно је конотирана једино када је предано посвећена фемининим родним улогама: „Не стоји кућа на земљи него на жени” (Клеут 2010: 106).

³ Александар Лома (према Жоржу Димезилу) издваја „трофункционалну идеологију” на којој су засноване теолошке и митолошке представе у контексту старих индоевропских народа. „Прву функцију чинила би

резервисани за припаднике „јачег” пола. При томе, треба имати на уму чињеницу да је оваква подела уопштена, те да у усменој књижевности наилазимо на низ примера који указују на рационалност јунакиња (верне сестре, љубе, старе мајке). Уосталом, мотив делије девојке, односно жене ратнице, директно оповргава овакав норматив, али је пропраћен условима који допуштају одступање од устаљеног реда ствари кроз инверзију и травестију.

Строго утврђен кодекс понашања изокретан је једино у празничној атмосфери обреда, али и тада према прописима заједнице. Баба/ млада/ снашка неизоставан је део коледарске поворке, а подразумева прерушавање младића у невесту или старицу, док Лазар, односно краљ и барјактар имају повлашћен статус у лазарицама, то јест краљицама, а изискују преоблачење девојака у момке, све с циљем да се у истополним групама представе и мушкарац и жена.

У српским усменим епским песмама до замене родног идентитета долази кад је уобичајени ред ствари поремећен, у специфичним ситуацијама које онемогућавају одржање ширег или ужег колектива. Стога нам се учинило сврсисходним да прерушеног епског јунака, делију девојку и жену ратницу посматрамо с обзиром на трочлану схему обреда прелаза и у њеним оквирима одредимо прелиминалну, лиминалну и постлиминалну фазу. Елементи иницијације потврђују везу између усмених епских песама где је заступљен мотив маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца с обредном лириком и праксом, као и свеукупном традицијском културом. Излазак из сопственог домена моћи има јасан циљ очувања заједнице и њених принципа.

Анализирајући епску грађу утврдили смо узроке замене родног идентитета, открили ко се маскира, односно какве карактеристике поседује, истакли којим се поступцима премоделује тело, како се особа понаша док делује *incognito* и на који се начин враћа првобитној улози.

Тиме је отворена могућност израде заједничке морфологије и типологије ових песама, на основу које је изведен закључак да промена родног обележја епског јунака, односно делије девојке и жене ратнице може утицати на трансформацију сужејног модела усмене епске песме.

Пошто је категорија рода социјално обележена, мотив маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца посматран је у контексту ширег мотива социјалног

власт, свештена, државна и правна; другу телесна снага и борбена вештина; трећу обиље и плодност” (2002: 16).

прерушавања, као његова подврста. Телесне трансформације, праћене променама у понашању, имају смеховну и еротску димензију, посебно кад маскирани епски јунак, односно делија девојка и жена ратница ступе у физички контакт с припадником истог пола, који није свестан аутентичног идентитета особе поред себе.

Када је реч о методологији, грађа је тумачена у контексту студија: *Обреди прелаза* Арнолда ван Генепа, *Мистична рођења, Свето и профано, Мефистофелес и андрогин* Мирче Елијадеа, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure (Обредни процес. Структура и антиструктура)*, *Од ритуала до театра: озбиљност људске игре* Виктора Тарнера и *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* Михаила Бахтина, с циљем да се покаже како померање родног обележја у српским усменим епским песмама донекле функционише попут обреда прелаза. Трагови карневалске атмосфере називају се у шкакљивим ситуацијама у чијој је основи физички „недостатак”; непоседовање груди код епског јунака, односно снаге, потенције, када је реч о делији девојци и жени ратници.

Извор моћи налази се у маски која се ставља само кад је неопходна, а скида у тренутку досезања вишег циља. Чињеница да преобучени мушкарац, односно прерушена жена једнако добро функционишу у оквирима новог, привремено освојеног делокруга потврђује тезу да је род друштвени конструкт. Ипак, примери наше грађе показују да до његове деконструкције у српским усменим епским песмама углавном не долази, те да се границе рода не мењају, већ се, напротив, изнова потврђују типичним демаскирањем и повратком у првобитно стање ствари.

Кључне речи: мушко, женско, пол, род, идентитет, маскирање, српске усмене епске песме, обреди прелаза, иницијација, карневализација.

ABSTRACT

The problem of gender identity and aspects of its transformation in Serbian oral epic⁴ is complex and has not been researched enough scientifically. This topic has been investigated more systematically in regard to ritual lyrics, shapes of ritual disguise and aspects of ritual theater. Although the interest in the motif of male to female and female to male masking is not new, prior dealings with this topic didn't offer analytical and synthetical viewing of its nature and possible meanings, taking into consideration wider material in poetical context of oral epic.

In our research we reviewed collections of oral epic from the period before Vuk (*Folk Poems in the Notes from XV to XVIII Century* by Miroslav Pantić, *Erlangen Manuscript*, *Folk Poems from Older, Mostly Coastal Notes* by Valtazar Bogišić), also *Poems from Montenegro and Hercegovina* by Simo Milutinović Sarajlija and total corpus of record by Vuk Stefanović Karadžić (Viennese and national editions, as well as the poems from his unpublished manuscripts). Furthermore, we included more extensive material as the context of our research (we also incorporated collections that were published after Vuk, and examined various genres), consulting *Index of Motifs in Folk Poems of Slovenians from Balkan* by Branislav Krstić.

It is typical for patriarchal culture to divide feminine and masculine roles in society, whereby a woman is considered as a negative side of many dichotomies; she represents nature, body and irrationality, and she is subordinated to a man who implies culture, spirituality and rationality.⁵ Female competence is limited to indoors because of her physiological ability to give birth, she works in the house and in the narrow space around it, because she is the one who should nurture and educate children. Outdoors, as well as political, clerical, warrior's and agricultural roles⁶ are saved for members of the "stronger" sex. Thereby, we should have in mind that this division is generalized, as well as that we can find numerous examples in oral

⁴ We should mention that we choose the term oral literature (namely oral epic in regard to individual genre) considering by it "specific literature which is transmitted orally in communication" (Bošković-Stulli 1983: 99), in order to stress out aspect of its transmission, medium that is used to send a message to auditorium.

⁵ Folk proverbs show the best how women have negative connotations in Serbian traditional culture. She is, joking or not, identified with Satan: "Woman has escaped from the devil's hook", "When devil doesn't know something, he asks a woman"; she is also described as unreasonable: "One who takes an advice from a woman is even worse than her", "Woman has long hair, but short wit", "Three women and one goose make a fair"; or she is perceived as unfaithful and fickle: "It is easier to save a sieve with fleas than to keep a woman", "Female tear is dog's limping", „A man can show his rifle, woman and horse to someone, but he shouldn't give them into ones hands", etc. She has positive connotation only when she is devoted to feminine gender roles: "House does not stand on the ground, it stands on a woman" (Kleut 2010: 106).

⁶ Aleksandar Loma (according to Georges Dumézil) mentions 'ideology with three functions' which determines theological and mythological ideas in ancient Indo-European nations. "First function is clerical, state and legal authority; the second one is physical strength and martial arts; the third one is abundance and fruitfulness" (2002: 16).

literature that show how female characters are rational (faithful sisters and wives, old mothers). After all, the motif of female warrior directly denies these rules, as it is accompanied by conditions which allow deviation from the established order of things through inversion and travesty.

Strictly established codex of behavior has been inverted only in the festive atmosphere of the ritual, and only according to regulations of the community. Grandmother, bride, daughter-in-law are inevitable parts of koledari and they require a young man that disguises himself as a bride or an old woman. Lazarus, king and standard-bearer have privileged status in lazarice and kraljice and they demand girls that mask themselves into men. All this has one goal, to represent both sexes in groups where there are only male or female individuals.

In Serbian oral epic, gender identity can possibly change when the usual order of things is distorted in specific situations that disable maintenance of the community. Having that in mind, we thought that the epic hero, or heroine can be observed in the scheme of the rites of passage in which we can identify the separation, liminality and incorporation stages. Elements of initiation confirm the connection between oral epic with the motif of male to female and female to male masking with ritual lyrics and practice, as well as traditional culture. Exit from ones own domain of power has a clear goal of protecting the community and its principles.

After we analyzed our epic material, we listed the causes of the gender identity change, found out who is masking and which characteristics he/she has, stressed out how the body is changed, how the person acts in incognito status and how he/she takes back his/her original role. After that, it was possible to create the morphology and typology of these poems from which we were able to demonstrate that the change of gender in the case of an epic hero or a heroine may change the form of the oral epic poem.

The motif of male to female and female to male masking is analyzed in the context of social disguise, as its subtype, because the category of gender is socially marked.

Transformations of the body and changed behavior have a funny and erotic dimension, especially when an epic hero or a heroine in disguise have physical contact with someone of the same sex but who isn't aware of that person's actual identity.

We methodologically analyzed our corpus having in mind the studies: *The Rites of Passage* by Arnold van Gennep, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure, From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* by Victor Turner, *Mystical Births, Sacred and profane, Mephistopheles and the Androgyne* by Mircea Eliade and *Rabelais and Folk Culture of the Middle Ages and Renaissance* by Mikhail Bakhtin with aim to demonstrate how the

change of gender markers in Serbian oral epic is connected to the rites of passage. Traces of the carnival atmosphere can be seen in comical situations that are based on physical “defects”; the absence of the breasts in the case of an epic hero, or the lack of strength, or potency, in the case of a heroine.

Source of the power lies in the mask that is used only when it's necessary and it is taken off when the higher goal is achieved. It is a fact that a man and a woman in disguise operate equally good in the new, temporary conquered domain and that confirms our theses that the gender is a social construction. However, examples from our corpus demonstrate that the gender will not be deconstructed in most cases in Serbian oral epic, its borders are not changed, they are once again confirmed with a typical action of taking off the mask when everything comes back in the original state.

Key words: male, female, sex, gender, identity, masking, Serbian oral epic, rites of passage, initiation, carnivalization.

1. УВОД

1.1. Предмет истраживања

У докторској дисертацији настојаћемо да протумачимо мотив маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца у српским усменим епским песмама. Како бисмо се позабавили анализом епског јунака односно делије девојке и жене ратнице који привремено мењају свој родни идентитет кроз иступање из маскулиног у феминини, то јест фемининог у маскулини домен моћи, а с обзиром на прелиминалну, лиминалну и постлиминалну фазу обреда прелаза, неопходно је пре свега издвојити неколико термилошких напомена, затим указати на карактеристике овог мотива, те одредити његову територијалну и жанровску распрострањеност и издвојити друге мотиве с којима је мотив прерушавања уско повезан.

1.1.1. Природа мотива маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца

Родни идентитет истовремено је антрополошки, културолошки, социолошки, психолошки, историјски, уметнички, а самим тим и књижевни појам. Пошто ћемо се бавити начинима његовог померања у српским усменим епским песмама, неопходно је најпре дати неколико напомена које се односе на терминологију.

Идентитетом сматрамо широк појам који се у теоријским расправама различито поима, а основна питања на које је важно одговорити јесу: „да ли је сопство нешто што је дато или нешто што се ствара, [...] да ли сопство треба да буде разматрано у индивидуалним или друштвеним категоријама?” (Kaler 2009: 125). У контексту наше грађе ова се недоумица додатно усложњава, с обзиром на чињеницу да долази до померања идентитета. Ипак, склони смо да поменути проблем решимо на следећи начин: у песмама епског корпуса (овде узетог у обзир) властитост је одређена и унутрашњим и спољашњим факторима, при чему је пол, као биолошка детерминанта, нешто што одређује епског јунака, делију девојку и жену ратницу на рођењу, док друштвени норматив мапира њихово кретање, прописује шта је јединки дозвољено, а шта није и то родно је означавајући као мушкарца или жену. Идентитет се у оваквом контексту узима као унапред задата категорија, с обзиром на то да су правила понашања у патријархалној култури била задата како се из њихових оквира не би излазило.

Међутим, епски јунак, делија девојка и жена ратница ступају у поље сопства као индивидуалне категорије чином прерушавања, тиме проширују делокруг, чинећи оно што није дозвољено изоловани маском. Ово посебно важи за женске ликове који се на друштвеној лествици пењу с нижег на виши ступањ. Ипак, ваља напоменути како они то чине не би ли постигли виши циљ, те је њихово померање идентитета такође условљено спољним факторима, специфичним околностима услед којих је могуће прекорачење границе између маскулиног и фемининог⁷. У контексту наше грађе адекватно би било посматрати „променљиву природу сопства које настаје кроз појединачне поступке” (Kaler 2009: 125), док су ти поступци у највећем делу епског корпуса потакнути догађајима из спољашњег окружења, што ликови теже да преусмере у сопствену корист – чак и по цену огрешења о норму.

Важно је напоменути да термином пол одређујемо јединку као мушкарца или жену с обзиром на анатомски склоп. Реч је, дакле, о биолошкој карактеристици која детерминише социјални статус појединца. „Sexual identity is an important aspect of adult status in all societies, and the allocation of social roles to men and women is everywhere explained and justified by reference to ideas concerning their nature” (La Fontaine 1985: 117).⁸ Род није изједначен с полом, иако је углавном њиме одређен. Он означава друштвене функције индивидуе, односно оно што се од појединца очекује у колективу с обзиром на полну датост. „Као друштвено конструисана категорија, коју успостављају традиција, култура и односи у друштву, род зависи од културних представа које о полу има нека заједница” (Малешевић 2017: 303). Користићемо оба термина и то с овде наведеним значењима.

У патријархату границе између маскулиних и фемининих улога јасно и строго су утврђене, стога их је тешко прекорачити. У том контексту категорија рода се може одредити

као додатак друштвених компоненти биолошким разликама, укључујући ту разлике у образовању мушкараца и жена, разлике у економском статусу, у друштвеним могућностима које им се пружају да стекну образовање, моћ или статус, као и разлике у очекивањима, критеријумима и захтевима који друштво, традиција и култура постављају пред мушкарца и жену (Gordiћ Petković 2011: 397).

⁷ Овим терминима означавамо „социјалне и културне конструкције онога што се сматра комплексом особина, карактеристичних форми понашања очекиваних од жена, односно, мушкараца у датом друштву у дато време” (Radulović 2009: 71).

⁸ „Полни идентитет је важан аспект одраслог статуса у свим друштвеним заједницама, а расподела друштвених улога на мушке и женске је свугде објашњена и оправдана с обзиром на њихову природу” (La Fontaine 1985: 117).

Јавни домен био је резервисан за мушкарца, он је обављао политичке, свештеничке, војне и земљорадничке послове, учествовао у одбрани колектива. Женин је делокруг био приватног типа. Због физиолошке предиспозиције да рађа она је махом боравила у затвореном простору где је обављала послове у кући и њеном уском кругу, те била задужена за васпитање деце. Мушкарац и жена, дефинисани низом одредница које функционишу у виду бинарних опозиција, стајали су једно другоме насупрот, као култура, разум, дух наспрам природе, осећајности, тела. „Битна детерминанта овог живота је породица као нераскидива целина у којој важну улогу има жена. С обзиром на то да су 'мушке главе' једнако на страни 'части и имена', жена је морала увек да буде чврст ослонац породици и мушкарцу” (Вучинић 1987: 42–43). Уз то, маскулина моћ, преваходно оличена у ратничкој друштвеној улози, разликује се од оне феминине, што у традиционалној култури подразумева да је реч о „бићу које је у дослуху са оностраним, сакралном реалношћу”, те да је у њој „персонификована или инкарнирана натприродна моћ” (Radulović 2000: 171–172).

Проблем овакве поделе пре свега се односи на вредновање два пола. Женска страна се сматрала негативном, док је она мушка имала позитивну конотацију. Стога је жена у патријархалној заједници била потчињена мушкарцу, њен је положај био неповољан, а допринос ако не сасвим занемарен, онда свакако мање цењен, она се на друштвеној лествици налазила за степен ниже у односу на припадника „јачег” пола, дужна да му се покори, при чему „потчињавање означава процес постајања подређеним моћи” (Batler 2012: 10). Поред тога, она „фигурира као опасно биће од кога се треба штитити, али исто тако, и као биће које је подложно злим утицајима, коме је и самом зато потребна одговарајућа заштита” (Vandić 1980: 331).

Жени се приписивала амбивалентност, пошто је, с једне стране, учествовала у породичном и колективном животу као чувар заједнице, доприносила јој тако што је била задужена за подизање деце, справљање обеда, уређење куће, те представљала значајан део обреда; док је, с друге стране, истовремено држана за претњу, јер се могла бавити магијом, вештичарењем и тако имати неповољан утицај на околину. Суштински, утемељење маскулиних и фемининих родних улога проблематично је због тога што ограничава деловање жене, у смислу да јој у оквирима традиционалне културе забрањује активност у јавном и политичком животу (изван ритуалних оквира).

Све је знак. Сви предмети нашег искуства јесу у исти мах означено и означавајуће. Међутим, дешава се да другостепени изведени смисао (симболички) ретроактивно инвестира и покрива првостепени (практични смисао). То се дешава углавном када је реч о великим архетиповима имагинарне мисли: „идеја” је деформисана, маскирана,

прикривена метафоричким значењима која је прерастају и покривају. Читав један појмовни систем гради се на основу митске представе парова елемената. [...] Резултат оваквог начина концептуализације јесте стварање сполно одређене слике, тако што је у сваком пару појмова позитиван елемент аутоматски мушки, а негативан женски (Поповић-Перишић 1989: XIII).

Ипак, када је реч о усменој традицији, постојали су изузеци од овог правила, што наглашава Хеда Јасон:

The usual approach to the oral-literary genre of epics is to consider it belonging to the male realm: the characters in the epic are men who are warrior-champions and the story follows their faiths. The main interest of the genre is in physical warfare, which is men's pursuit; the women in the epic plot are the property of the men, etc. [...] This picture seems not to be entirely accurate (Jason 2011: 235).⁹

Ауторка тврдњу да епика није само усмерена на подвиге мушкараца, већ је заинтересована и за женске ликове у маскулином домену моћи поткрепљује примерима усмене и писане књижевности широм света, при чему су за нас од посебног значаја „песме од Багдада” где делија девојка, маскирана у мушкарца, учествује у рату приликом ослобађања града и, евентуално, „диновка дјевојка” посведочена у неколико хрватских варијаната као јунакиња надљудских димензија и снаге која, међутим, не делује прерушена у мушкарца, већ представља биће вишег ранга (в. Jason 2011: 240–241, 248–251; Делић 2012: 195–223)¹⁰.

Да жена може иступити у маскулини домен моћи чак и када је реч о усменим епским песмама потврђује и Марија Клеут:

When a poem allots a heroic act to a female character, she is either a maiden/woman of exceptional, unnatural strength or (which is more frequently the case) she is maiden/woman dressed as a man. The great frequency of travesty as a narrative segment of various story models of Serbo-Croatian oral epics reveals the belief that heroism is an endeavor appropriate for men, and poems about duels or contests in which maidens of unnatural strength take part are a small number of surviving from an older layer of epic poetry (1999: 54).¹¹

Осим тога, постоје тврдње да је мотив делије девојке и жене ратнице у усменим епским песмама инспирисан реалношћу: „The heroic performances of female heroes through the centuries confirm that the women did not stay passive in long periods of fighting

⁹ „Уобичајен приступ књижевном жанру усмене епике јесте да се сматра како је он резервисан за мушки домен: јунаци у епици су мушкарци који су ратници и борци и прича прати њихове судбине. Главна преокупација жанра јесте физичка борба, која је мушка радња, жене у епском сижее јесу припадништво мушкараца, итд. [...] Чини се да оваква слика није сасвим тачна” (Jason 2011: 235).

¹⁰ Двобој између Марка Краљевића и девојке повишене демонске моћи опеван је и у бугарским епским песмама (в. Иванова 1992: 100–108).

¹¹ „Када песма приписује јуначки чин женском лику, она је или девојка/жена изузетне, натприродне моћи или (што је чешће случај) она је девојка/жена преобучена у мушкарца. Висока заступљеност травестије као наративног сегмента разних модела прича српскохрватске усмене епике открива веровање да је јунаштво подвиг који одговара мушкарцу, а песме о мегданима или такмичењима у којима учествују девојке натприродне снаге јесу мали број прежитака из старијег слоја епске поезије” (1999: 54).

but fought side by side with the men bearing all the consequences of their heroism” (Šapkaliska 1999: 80)¹². Ми бисмо на овом месту додали да у епизи ова тврдња важи само за изузетне случајеве. Жена делује у контексту јуначког кода онда када је мушкарац онемогућен да обавља ратничку функцију у друштву, па га је у томе неопходно одменити, понекад га чак и спасити из неприлике.

Управо чињеница да се оно што изгледа као мушкарац одиста поима као припадник мушког пола и обрнуто, оно што визуелно одговара жени тумачи се као жена, омогућава прелазак из једног у други родни идентитет чином маскирања и изменом понашања у складу с прописаном нормом која је јасно утврђена. Онај који поштује правила успева да делује *incognito*.

У складу с тим, предмет нашег истраживања јесте специфичан контекст у којем се међа између маскулиног и фемининог домена прекорачује. То је, пре свега, било могуће (и обавезно) у обреду, као и појединим свадбеним обичајима. Правила која важе за свакодневицу у празничној атмосфери окрећу се наопачке, па тако у ритуалима затичемо мушкарце прерушене у жене, односно жене маскиране у мушкарце, о чему ће касније бити више речи. Међутим, у српским усменим епским песмама до замене родног идентитета не долази у светом, већ профаном времену, а маска задобија функцију прикривања истине с циљем обмане противника.

Начинити себе различитим од онога што јесмо, маскирати се, прерушити, преобући, подразумева искорак из сопственог искуства у поље непознатог, које је пуно нових могућности, али и ограничења. Стога, маска функционише као средство изолације: она штити особу што је носи, даје јој предност над другима који не слуте шта се иза ње скрива. Одећа преводи човека из природе у културу, одређује му друштвени статус, између осталог и родну припадност. Да је род социолошка, а не биолошка детерминанта, доказује и наш епски корпус, у чијим оквирима чин преодевања мења статус индивидуе која променом руха несметано прелази из маскулиног у феминини, односно фемининог у маскулини домен моћи, јер заједница појавности коју види приписује одређена значења с обзиром на преобуку.

До прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца у приповедној и јуначкој епизи долази у специфичним околностима, када је заједница угрожена, а једини начин да се она некако одржи јесте привремена и ограничена релативизација родних улога.

¹² „Јуначки чиновни женских хероја кроз векове потврђују да жене нису остајале пасивне у дугим ратним периодима борбе, већ да су се бориле раме уз раме с мушкарцима подносећи све последице свог јунаштва” (Šapkaliska 1999: 80).

Чинови пределовања људског тела, промена руха и присвајање карактеристичних артефаката својеврсна су припрема за улазак у нов идентитет и имају функцију одрицања од некадашњег начина бивања. Током деловања *incognito* понашање маскираних ликова такође је измењено, у том се периоду границе рода привремено прекорачују и пропитују. Међутим, ова категорија се у нашем корпусу не деконструише, пошто се након демаскирања ствари враћају на своје место, односно у, условно речено, првобитно стање.

Мотив маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца пратили смо преваходно у песништву фабулативног типа, при чему смо обухватили не само јуначку епiku, већ и прелазне форме на међи лирског и епског жанра, уколико у њима доминира наративност, пошто је наше истраживање усмерено на план лика који се развија у односу на догађаје о којима се приповеда. Још је Видо Латковић указао на различите типове усмених епских песама издвајајући „приповедне (причалице), религиозне и јуначке епске песме” (1975: 15). Разлике између појединих лирско-епских творевина истакла је Кринка Видаковић Петров нагласивши изражавање у песничким сликама које су учесталије код ненаративних форми те се оне тиме више приближавају лирици (в. 1990: 85–112), док се о терминолошкој проблематици поводом песама „на међи” може више извести у раду Бошка Сувајџића посвећеном прелазним формама усменог песништва (в. 2007: 65–77).

Када је реч о термину идентитет, он лебди између два значења; с једне стране, односи се на постојаност карактеристика које дефинишу јединку или заједницу, а с друге стране, истовремено укључује могућност њихове промене. „Претпоставка Другога садржана је у самом формирању смисла властитости – искуство властитости се не би могло тотализовати без помоћи другога који помаже индивидуи да се учврсти и одржи у свом идентитету” (Башић 2017: 119). У песмама с мотивом маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца „ја” се налази између ознака „он” и „она”, односно „она” и „он”; креће се од сопственог ка искуству другога, при чему, пропитивањем властитости, долази до његовог учвршћивања, што се на узорку који проматрамо одвија посредством иницијације.

Наш је циљ да утврдимо узроке, начине и функције прерушавања мушкарца у жену, односно жене у мушкарца, као и да одговоримо на питање како замена родног идентитета доприноси обликовању ликова српских усмених епских песама. С тим у вези је и избор терминологије. Фокус је усмерен на епског јунака, односно делију девојку и жену ратницу.

Епски јунак у контексту наше грађе јесте мушкарац који привремено излази из маскулиног у феминини делокруг не би ли на превару постигао одређени циљ. Круг песама с мотивом маскирања мушкарца у жену проширује функције епског јунака. Његова историјска (и епска) биографија пада у други план у односу на конституисање поетског лика који се разликује од уобичајеног.

Пођимо од његове атрибуције. Јунак погодан за различите травестије није описан попут војводе Милоша којег народни певач у *Сестри Леке капетана* хвали као ђувегију на следећи начин:

Какви ли су они мрки брци!
Танки брци пали на рамена;
Благо оној, која ће га узет” (СНП I: 40)¹³.

Да би маскирање било успешно, пожељни су млади, нестасали, голобради момци „Којино су као и ђевојке” (СНП III: 5). Када овакве физичке карактеристике изостају, неопходно је ефикасно прикрити „недостатке” чином преоблачења, који је пропраћен и различитим поступцима пределовања мушког тела тако да оно што више наликује женском.

Опширни опис опремања јунака пред мегдан, бој или свадбу дат је у песми *Маркова женидба*:

Каде свану и данак настану,
Те се Марко Краљевић спремаше,
Ма се Марко дивно ођенуо;
На се ђузел ђеисију тура,
А на ноге меневли чакшире,
На чакшире ковче јездирлије,
А на кофче сребрне синцире,
На синцире златне трепетљике,
Што Туркиње носе испод грла,
А Марко их тура по ногама,
Па на тело бурунџук кошуљу,
На кошуљу црвену доламу,
На доламу токе позлаћене,
А на главу самур и челенку,
Златне ките пале му до паса
И од токах ђуле поклопиле,
И то Марку згодно одговара,
Пак се жицом златном утегнуо
И о бедри сабљу припасао,
Пале златне ресе до транице,
Сваки чифт је од жута дуката,
Таде Марко на младе повикну:

¹³ Намерно као пример наводимо песму старца Милије која говори „о суштинском расапу између ’мушког’ и ’женског’, о растакању, гашењу и иронизацији епског света лишеног епске идеализације” (Делић 2013: 148). Иако наведена дескрипција потенцијалног младожење задовољава све критеријуме типичног епског јунака, речи сестре Леке капетана извргавају руглу сваког од њених просаца.

„Дајте, слуге, дебела Шарина!”
А слуге му Шара изведоше
И Шара су дивно опремили,
Оседлали сребром сребрнијем,
Зауздали ђемом најљућијем,
А турили златна силембета,
Па по седлу тули хабахију,
Све ђумишли пуле и топчаза
Прекрише га чохом до кољена,
Од кољена ресе до копита,
А по чохи жицом извезено
Све од срме и жежена злата,
На његова седла у јабуци
Истурена два камена драга
Што ваљају два царева града
Види Марко ити без мјесеца,
Како у дан кад огрије сунце,
Свијетле му два драга камена;
Он објеси топуз о ункашу
У коме је сто и двадесет оках (Милутиновић 1837: 119).

Ту су одећа, коњ и оружје уобичајено поменути као основни атрибути епског јунака при чему се раскош посебно истиче материјалима и племенитим металима што асоцирају са Сунчевим и Месечевим сјајем. Насупрот њима стоје стихови о телесним променама и преоблачењу Ива Сењанина:

А плете му девет плетилица,
Па их Иву низ леђа пустила,
Ко што носе Туркиње ђевојке;
Обуче му руво ђевојачко,
Обуче му гаће шаровите,
На учкуру триста тетреика;
А на ноге местве и папуче,
Ко што носе Туркиње ђевојке:
Начини га сиротом ђевојком.
Па му даде једну крпу платна,
И у руке седефли ђерђева (Стојадиновић 1869а: 7).

Витешки систем вредности преиначује се уплетеном и распуштеном косом, женским рухом, а посебно узимањем карактеристичних предмета што се користе приликом везења¹⁴. Прелазак из маскулиног у феминини делокруг подразумева спуштање на социјалној лествици, а делокруг епског јунака се шири (или сужава) на функције својствене женским ликовима. Осим тога, у наведеном примеру прерушавање подразумева вишеструку промену друштвеног статуса кроз дихотомије: мушко – женско, хришћанин – Турчин, богат – сиромаш.

¹⁴ Да је алузија на обављање женских послова за епског јунака подразумевала највећу увреду, потврђују стихови песме *Јанко од Котара и Мујин Алил*: „Ако ли ми на мегдан не смијеш, / А ти узми дивчик и повјесмо / И вретено дрва шимширова, / Па ми преди гаће и кошуљу, / Да не мучим љубе Анђелије” (СНП III: 20). Тиме се оспорава јуначки статус.

Када је реч о термину делија девојка, њега овде користимо да бисмо означили жену која чином прерушавања иступа у мушки домен моћи с неударним статусом, док за оне удате користимо синтагму жена ратница. Телесним трансформацијама и преоблачењем она осваја ратничке и политичке функције. Присуство овакве јунакиње „је често мотивисано очувањем своје, породичне или мушке части, и епски високо морално вреднован” (Керкез 2006: 20). У контексту српских усмених епских песама, портрет женских ликова тиме задобија нови аспект.

Изразак из приватне у јавну сферу друштва омогућен је преузимањем мушке одеће, те присвајањем коња и оружја:

Њој ми даје сво братино одијело,
Опашује сабљу саковану,
Оседлава вранца големога,
Још јом даје копе коштаново,
Пак се меће коњу у седлоце (Богишић 1878: 98).

У нашем корпусу у већини песама опремање делије девојке и жене ратнице описано је опширно, попут сцене облачења типичног епског јунака, при чему су јуначка обележја неизоставна чак и приликом краћих описа.

Јасно је да се, како поступком маскирања мушкарца у жену тако и чином прерушавања жене у мушкарца, преиначују карактеристични описи мушких, односно женских ликова, при чему долази до ширења њихових делокруга. Стога овај мотив обједињује читав круг српских усмених епских песама са сличном морфологијом, где се ток радње преусмерава с обзиром на замену родног идентитета епског јунака, делије девојке и жене ратнице.

1.1.2. Распрострањеност мотива маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца

Мотив прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца широко је распрострањен у територијалном и жанровском смислу. Заступљен је како у српској тако и у другим књижевностима словенског културног простора, а засведочен је и глобално¹⁵.

¹⁵ Универзалност мотива делије девојке и жене ратнице потврђује старогрчки мит о Амазонкама за које се везују и деформисање тела у виду одсецања груди као и поседовање оружја, односно лука и стреле (в. Grevs 2008: 314). Такође, основана је и историјским изворима поткована тврдња Патрика Гирија да су варварски народи (укључујући и оне словенске, издавајући Словаке) у својим војскама имали жене (в. 2016: 34–53) што унеколико објашњава интернационални карактер овог мотива, с обзиром на то да је имао стварносно упориште.

Када је реч о маскирању мушкарца у жену, неизоставно је напоменути да је према грчком миту Тетида прерушила Ахила у девојку и послала га у двор на острву Скиру, како би спречила његов одлазак у рат, пошто је знала да се из њега неће вратити. Јунака су открили када је Одисеј у потрази за њиме доспео до

Затиче се у лирским, лирско-епским и епским песмама као и прозним врстама усмене књижевности.

У *Индексу мотива народних песама балканских Словена* Бранислав Крстић око овог мотива издваја следеће одреднице: 1. жена иде с мужем у рат (Н 2, 1, 2, 5), 2. жена (обично заједно са заовом) обуче турско одело, каже да је царев гласник и тако преваром изведе мужа из тамнице (Н 2, 1, 4, 3), 3. мати свети сина (Н 4, 1, 1, 15), 4. мати ослобађа или откупљује сина из ропства (Н 4, 1, 1, 16), 5. кћи иде место оца у војску (Н 6, 1, 1), 6. кћи свети оца (Н 6, 1, 2), 7. брат и сестра прерушена у мушко деле двобој, јер се не познаду (Н 7, 2, 3, 16), 8. сестра иде у војску место брата (Н 8, 2, 1, 2), 9. сестра иде с братом у војску (Н 8, 2, 1, 3), 10. девојка обуче мушко турско одело, па оде цару и запрети му да ће га убити ако јој не пусти брата из ропства; цар се поплаши и пусти га (Н 8, 2, 1, 11), 11. сестра се жртвује за брата; обуче његово одело те је ветрови однесу место брата – као што су решиле наречнице (Н 8, 2, 1, 19), 12. сестра свети брата (Н 8, 2, 1, 20), 13. сестра и брат (прерушени у старце), не познавши се, деле двобој (Н 8, 2, 3, 6), 14. момак пусти да му порасте коса, обуче женско одело (неки пут се учини и слеп), оде девојци и обљуби је (Ј 1, 4, 2), 15. кад сватови поведу девојку, младожења каже да их чека заседа; она обуче мушко одело и оде на коњу сама испред сватова; вођама заседе каже да сватови иду – али без девојке, јер је мати није хтела дати или што се разболела; тако прође она, и сватови за њом (Ј 2, 3, 4), 16. девојка оде на воду и, знајући да је тамо вреба момак, обуче мушко одело и понесе оружје, те је он не позна (Ј 2, 3, 8), 17. овчар каже друговима да му ухвате девојку; она то чује па обуче турско одело, оде овчарима и нареди им да закољу јагње и донесу вина; кад се наједе и напије, оде и довикне им ко је (Ј 2, 3, 9), 18. момак се учини болестан да би домамио девојку; она обуче мушко одело и оде да га обиђе; кад пође кући, каже ко је и руга му се: „Што си хтео у двор ти је било” (Ј 2, 3, 10), 19. девојка обуче мушко одело, оде неверном веренику или љубавнику,

места где се скривао и наредио да се пред девојке изнесу женски дарови, а међу њих подметну мач и штит за које се Ахил одиста и машио, те тако показао свој идентитет (в. Grevs 2008: 551).

Преодевање у жену и прелазак у феминини делокруг карактеристични су и за Херакла: „У Грчкој се пронео глас да је Херакле скинуо своју лављу кожу и јасикин венац и да уместо њих носи огрлице са драгуљима, златне нарукнице и женски турбан, пурпурни огртач и мајонијски појас. Он седи, причало се даље, окружен разузданим размаженим јонским девојкама, чешља вуну из углачане дрвене кутије, или упреда танак конац и дрхти кад га господарица грди” (Grevs 2008: 456). Према грчком миту, Херакле мења одећу с Омфалом: „Она га опаса лепим чипканим појасом, који беше исувише кратак за његов струк, и навуче му своју пурпурну одору. Иако она беше до краја развезала хаљину, он поцепа рукаве; а везице њених сандала бежу исувише кратке за његове дебеле рисове” (Grevs 2008: 456). Гревс сматра да ова „прича бележи односе у светом краљевству на преласку из матријархата у патријархат” (2008: 458), а ми бисмо још додали да је прерушавање мушкарца у жену повезано с иницијацијом јунака, што потврђује и податак да се Херакле оженио Халкиопом у женском руху из чега настаје и следећи обред: „младожење са Коса облачили су женске хаљине кад би долазили на виђење у младину кућу” (Grevs 2008: 462).

натера га да јој спреми вечеру, ноћи с њим у истој соби, па ујутро оде кући (J 2, 3, 11), 20. следи целокупна одредница јунак девојка са својим подврстама (J 2, 4), 21. девојка оде у тамницу и да јунаку своје одело, те он утекне, а она остане место њега; кад цар то чује, пусти и њу на слободу (J 2, 5, 2), 22. момак испроси девојку али је седам година не води; она обуче мушко одело, узме оружје, појаше коња и оде његовој кући; он и његова браћа је службе, јер мисле да је царев харачлија; девојка ноћи с момком у истој соби, а ујутру му нареди да је прати, кад стигну њеној кући, она скине фес, проспе плетенице и каже ко је; момак скупи сватове и ожени се њоме (J 2, 6, 1), 23. момак се хвали да има драгу, коју љуби кад год хоће; девојка обуче мушко одело, појаше коња и оде његовој кући; он јој прихвати коња и пољуби јој руку и папучу; она му нареди да зготови вечеру, да јој опере ноге и спреми постељу; спавају у истој одаји; ујутро му нареди да је испрати; кад дођу њеној кући, она утекне у двор, а момак се врати постиђен (J 2, 6, 2), 24. девојку просе више њих; она пође за једнога; остали направе заседу; она обуче мушко одело и оде испред сватова, а сватови пођу мирно за њом (L 2, 4), 25. момак обуче женско одело, оде девојци, обично ноћи с њом, па утекну заједно (L 4, 2, 3), 26. момак оде девојци; она га обуче у женско одело, па заједно утекну (L 4, 2, 4), 27. девојка обуче мушко одело, нађе заробљеног вереника, побије његове чуваре и ослободи га; он се њоме ожени (L 6, 3), 28. Турчин испроси две девојке; једној то није право; њен брат обуче сестрино одело и оде за сватовима; ноћи с младожењином сестром и обљуби је; после се њоме ожени (L 8, 2), 29. муж занемари жену: већ је девет година, а она још „Не зна шта је мушка глава”; жена обуче мушко одело и оде јунаку који ју је некад просио па му је нису дали; он је не позна, а она, пошто убије мужа, пође за свог првог просиоца (L 9, 2), 30. Турчин зове хришћанина да му дође са сестром у госте; место ње оде момак обучен у њено одело; Турчин одведе тобожњу девојку у џамију да је потурчи; она исече хоће, па убије Турчина, или му опрости (L 11, 5), 31. муж се жени поред живе жене; за девере узме два сина; девојка каже једноме да је обљуби; он је закоље и обуче њено одело; тако га сватови поведу место невесте; он после каже шта је било, а отац се измири са женом (L 11, 7), 32. удаја девојке хајдука (L 16, 4), 33. Турчин или ко други зароби човека; његова жена се (сама или заједно са његовом сестром) преруши, оде Турчину, каже да је султанов гласник и нареди му да пусти сужње; он је послуша, а она с мужем оде кући (N 1, 4, 2, 1), 34. двобој између жене и човека (жена је обично победилац) (P 6), 35. Турчин поручи хришћанину да ће му доћи на конак с тридесет делија, зато нека му спреми тридесет девојака у тридесет одаја, а за њега ћерку или жену; хајдуци обуку девојачка одела и разместе се по одајама; кад Турци дођу, „девојке” их побију (Q 4, 1), 36. хајдучки

сватови – Арапин узима свадбарину и отима девојке од сватова; хајдуци обуку једнога друга као невесту и поведу га са свирком као сватови испод Арапинове куле; Арапин приђе „девојци”, а она потегне сабљу, скривену испод одела, и одсече му главу (Q 4, 2), 37. следи одредница девојка или жена хајдук са свим својим подврстама (Q 6), 38. жена хајдук ископа човеку очи (S 13, 5, 17), 39. следи одредница прерушавање човека у жену или девојку са својим варијантама (T 3, 1, 9), 40. потом и одредница прерушавање жене или девојке у човека (мушко) с низом различитих подврста (T 3, 2, 2), 41. јунак, прерушен у девојку, хвата Турчина и баца га у тамницу (T 8, 5), 42. хајдуци, прерушени у девојке, убијају насилнике (T 10, 10), 43. хајдук, прерушен у девојку, убија Арапина који од момака узима свадбарину (T 10, 11), 44. убиство прерушавањем у девојку – разно (T 10, 12), 45. паша оде некоме на конак; његова сестра обуче мушко одело и седне поред њега; спадне јој калпак; паша је обљуби и ожени се њоме (T 13, 4), 46. девојке обуку мушка одела и оду момку кући, легну на душек и зову га к себи на руку; он утекне, а оне му ујутру, кад пођу, кажу ко су (W 17, 8), 47. познавање девојке прерушене у момка (воде је на трг да виде шта ће купити: накит, преслицу или оружје) (X 4, 4, 5), 48. девојка обуче мушко одело и оде у војску место старог оца; одведу је на трг и гледају шта ће купити: огледало и накит, или нож и оружје (X 14, 4, 2) (в. 1984: 181, 183, 192, 202, 208, 210–212, 214, 235, 240–244, 257, 260, 264, 266–268, 271, 287, 310, 313–316, 352, 363–365, 370–371, 373, 420, 430, 442).

Наведен низ одредница односи се на мотив маскирања с циљем замене родног идентитета, а поменути индекс обухвата песме које припадају словенском културном ареалу на простору Балкана. Реч је о стиховима из српске, хрватске, словеначке, македонске и бугарске књижевности, а могу се пронаћи и песме на другим словенским језицима. Да је овај мотив широко територијално (па и темпорално) распрострањен, чак и универзалан већ је истакнуто у науци:

Постоје одвајкада и женске херојске индивидуе које се појединачно, или у групама (распрострањен мит о Амазонкама), одвајају од телурске основе, прихватају борбу са неким принципом који је извучен као непријатељски, и често све то добија једну духовну димензију. Познате су многе стрпљиве женске испоснице, светитељке од жара и памети. У херојским друштвима познате су жене јунакиње, међу Хебрејима Јудита, Дебора, Далила, и многи примери мајки, супруга хероја, међу херојским племенима као што су Спартанци, Црногорци, и други.

[...]

Сумерци су имали записане три верзије херојског сукобљавања са змајем, и оне су записане у трећем миленијуму пре наше ере. У овим древним митовима, који нису дакле ни семитског, нити индоевропског порекла (судећи по језику Сумераца), сама се богиња љубави Инана (по С. Н. Крамеру) у тренутку увређености претвара у ратницу и свом жестином, и свим тадањим оружјима, напада исконску змију Кур (Pavlović 1986: 44–45).

Поред тога што мотив замене родног идентитета има прастаро упориште, с обзиром на чињеницу да је заступљен у сумерским записима, те грчким митовима, важно је још нагласити да маскирањем мушкарца у жену и жене у мушкарца није био инспирисан само народни певач, већ и најзначајнији писци светске књижевности: Бокачо у *Декамерону*, Рабле у *Гаргантуелу и Пантагруелу*, Шекспир у драмама *Много вике ни око чега*, *Млетачки трговац*, *Како вам драго*, *Богојављенска ноћ* такође обрађују овај мотив.

Да је мотив маскирања жене у мушкарца засведочен у усменој књижевности различитих народа, потврђује наредна тврдња:

Балада *Делија-девојка* јавља се у шпанско-сефардском романсеру у већем броју верзија и варијаната. [...] Ова балада распрострањена је на читавом романском подручју; бројне су и јужнословенске обраде (српскохрватске, словеначке, македонске, бугарске), док се у другим словенским језицима јавља спорадично (чешке, моравске, словачке, пољске, украјинске); забележена је и међу другим народима Балкана (Грцима, Албанцима, Румунима, Мађарима), а постоји и један запис на немачком језику из Кочевја (Vidaković Petrov 2001: 139).

Везу између шпанског романсера и усмених епских песама на јужнословенском културном подручју, а када је реч о мотиву делије девојке и жене ратнице, примећује и Љиљана Павловић Самуровић (в. 1974: 255–268).

Овај се мотив у усменим епским песмама обликује кроз следеће обрасце: „песня о девушке-воине”¹⁶ и „жена, переодевшись в мужскую одежду (чаще всего юнаком, реже монахом) освобождает мужа из вражеского (турецкого) плена” (Жирмунский 1958: 129)¹⁷, уз то је распрострањен код Срба, Хрвата, Словенаца, Бугара, Чеха, Украјинаца, Белоруса, Италијана, Шпанаца, Португалаца (Жирмунский 1958: 129).

Широку територијалну па и жанровску распрострањеност мотива девојке која иступа у делокруг резервисан за мушкарца потврђује тврдња Хеде Јасон поводом низа бајки где фигурира активна јунакиња која треба да успешно обави низ задатака како би се удала за принца. Ареал распрострањања мотива делатне хероине она одређује као европски, медитерански, индијски (в. Jason 1982: 3). Одређена паралела с мотивом делије девојке у усменим епским песмама може се уочити када је реч о изокретању обрасца. Наиме, активна јунакиња у бајкама „осваја” принца, што је извесно одступање од уобичајене матрице у чијим оквирима најчешће младић након бројних савладаних препрека иницијацијског типа добија руку владареве кћери. Тако и у епском корпусу

¹⁶ „Песма о делији девојци”.

¹⁷ „Жена прерушена у мушку одећу (чешће у јунака, ређе у монаха) ослобађа мужа из непријатељског (турског) ропства” (Жирмунский 1958: 129).

долази до преласка из фемининог у маскулини домен моћи чином прерушавања, при чему се преко релације с поменути типом бајки може назрети замена патријархалног обрасца матрилинеарним.

Промена родног идентитета типична је и за карневал који, према Бахтиновом мишљењу, представља неофицијелан празник што обухвата „привремено ослобађање од владајуће истине и постојећег поретка, привремено укидање свих хијерархијских односа, привилегија, норми и забрана” (1978: 16). Пред тога, прелазак из маскулиног у феминини и фемининог у маскулини домен моћи карактеристичан је и за обредно-обичајну праксу Срба.

У коледарским поворкама издваја се баба/ млада/ снашка, односно момак прерушен у невесту или старицу. Код лазарица се среће девојка маскирана у Лазара, а код краљица мушко рухо носе краљ и барјактар. Овај вид преоблачења својствен је и за традиционалну свадбу, где фигурирају чауш и лажна млада. Оно што је заједничко за све типове ритуалног преодевања мушкарца у жену и жене у мушкарца јесте њихова утемељеност у миту о андрогину који је „симболички означавао укупност здружених магијско-религијских моћи оба пола” (Elijade 1996: 73). У обредном прерушавању алузија на хермафродита је очигледна. Међутим, у српским усменим епским песмама преоблачење не поседује ритуалну моћ, већ је рационализовано наменом прикривања идентитета како би се противник успешно обмануо.

Када је реч о жанровској распрострањености мотива маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца у контексту српске усмене књижевности, обредна лирика издваја се као засебна категорија. За разлику од бабе/ младе/ снашке, која се не помиње у стиховима коледарских песама, те на опис овог актера наилазимо тек у етнолошким и фолклористичким студијама, Лазар, краљ и барјактар апострофирају се у лазаричким и краљичким песмама:

Радост, радост, Лазаре,
Војска ти се сабира
И највише надбира (Кића 1926: III),

односно: „Ој убава, мала мома, Ладо, Ладо, / Играј, краље, барјактаре, Ладо” (Златановић 1982а: 86).

Прелазна категорија јесу обредне песме у којима „наилазимо на специфичан мотив (ритуалног, женског) опробавања сабље, чији трагови указују на старији, матријархални контекст, кроз приказ ратничког изгледа девојке” (Гароња-Радованац

2013: 126). Ову тврдњу, између осталог, потврђују краљички стихови што описују краља:

Око кола игра;
Мачем узмаује,
На се погледује:
Стоји ли јој лепо
Руо сакројено (СНП I: 177).

Мотив делије девојке и жене ратнице у лирици је транспонован на следећи начин:

Ход'те, друге, не ходиле луде!
Да ми мушко рухо обучемо,
И да бритке сабље припашемо,
И да криве капе накривимо,
И да добре коње посједнемо,
Да идемо нову безистену¹⁸
На срамоту аги Асан-аги! (СНП I: 749),

док је прерушавање мушкарца у жену овако опевано:

Богом сестро, Ђул-кадуна млада,
Дај ти мене танану кошуљу,
Што је носиш у неђељу младу;
И метни ми расток на обрве,
Кара боју на кара зулове,
Руменило на бијело лице;
Оплети ме ситно ђевојачки:
Од петоро и од деветоро;
И дај мене варакли преслицу
Уз преслицу шимширли вретено,
На преслици мисирско повјесмо,
Па ме пусти међу твоју мобу –
Да ја видим прошену ђевојку (СНП I: 736).

У лирско-епским песмама наилазимо на делију девојку која је описана на следећи начин: „Обдан Але зелен барјак вија, / Обноћ с бегом у душеку спава” (Беговић 1885: 199), при чему је њен идентитет извесно време познат једино ономе који с њом проводи ноћи, те су присутне и хуморно обојене, ласцивне сцене.

Када је о прозним врстама српске усмене књижевности реч, издваја се, на пример, прерушена царева кћи из бајке *Везиров син* коју је забележио Лука Грђић Бјелокосић и штампао у часопису *Босанска вила*, а која „обуче мушке хаљине, узјаха хата и оде право везировићу у табор” (1891: 9–10, 147; 11, 171–172), где уз помоћ чудесне свирале заповеди војсци да се разиђе.

¹⁸ Термин безистен (паралелно уз термин безистан) је турцизам, а води порекло из арапског, персијског језика и има следеће значење: „покривен трг, покривена чаршија, у којој се налазе радње са мануфактурном и галантеријском робом” (Škaljić 1966: 141).

Мотив маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца у српским усменим епским песмама јесте предмет нашег истраживања, а о њему ће надаље бити више речи. Неопходно је осветлити мотиве који су му сродни као и показати како је с њима повезан. Такође, значајно је одредити по чему се епски јунак, делија девојка и жена ратница који привремено мењају родни идентитет издвајају као засебна категорија.

1.1.3. Сложеност мотива маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца

Појам замене родног идентитета у контексту српских усмених епских песама може се рашчланити на најмање два засебна мотива, мотив маскирања мушкарца у жену и мотив прерушавања жене у мушкарца. Они су превасходно одређени ликом који се преоблачи, при чему се издвајају епски јунак у феминином делокругу и делија девојка односно жена ратница у маскулином домену моћи (који се међусобно разликују још и по статусу удата – неудата).

Да би одређена песма ушла у примарни корпус, неопходно је да задовољи следећи критеријум: да у њој долази до прерушавања, при чему се или мушкарац преодева у жену или жена у мушкарца. Преоблачење наступа услед специфичне ситуације која најчешће угрожава заједницу те је неопходно привремено прикрити идентитет како би се стекла предност у односу на противника и постигао виши циљ, углавном ради одбране ширег или ужег колектива. Тиме епски јунак, односно делија девојка и жена ратница иступају из поља познатог у зону непознатог, а њихово деловање под маском могуће је посматрати као обред прелаза. Најчешће је реч о ликовима физички погодним за различите травестије:

Са становишта боје сви најмлађи јунаци окарактерисани су тек посредно. Њихов изглед можемо ишчитавати као супротност старцима и из одреднице „љепши од девојке”, која не означава неку супериорну мушку лепоту, већ одиста лепоту идентичну девојачкој (највероватније и голобрадост повезану с раном младошћу), такву која омогућава успешно прерушавање јунака у женску одећу, али и девојке, младе жене у мушку (Пешикан-Љуштановић 2007б: 155).

Мотив маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца у контексту епске грађе сродан је мотиву социјалног прерушавања, односно представља његову подврсту, с обзиром на то да је род социјално обележена категорија. С тим у вези је и тврдња Немање Радуловића:

У српској епици је највећи број примера преоблачења заснован на *паровима супротности*. Типологија се заснива на опозицијама:

- мушко / женско
- хришћани / Турци

- више / ниже.

При преоблачењу лице које припада једној страни неког од ових парова прелази на другу страну (2005: 107).

На пример, песме у којима се Грујица Новаковић преоблачи у девојку сам: „И Грујицу млада превјесише / Под пријевјес сабљу припасаше” (СНП III: 4), или с хајдучком дружином:

Одведе их на бијелу кулу,
Па отвори попете сепете,
Те извади рухо ђевојачко,
Те обуче тридесет хајдука (СНП III: 5)

донекле су аналогне онима где се исти јунак преодева у роба:

Обукоше рухо трговачко,
На Грујицу рухо сиротињско;
Отидоше шехер-Сарајеву,
Да продају дијете Грујицу (СНП III: 2),

или Бугарина:

Једнак свлачи свилу и кадиву,
А облачи бугарске хаљине,
Па понесе будак на рамену,
Учини се голема сирота (СНП III: 6).

Преузимање нове одеће има исти циљ у оба случаја, а то је обмана противника који ће бити лакше савладан, уколико му идентитет особе с којом долази у контакт није познат. Тиме је маскирани јунак у предности, пошто има могућност да изненада потегне оружје на опонента и осигура победу.

Поред трансродног прерушавања издвајамо још неколико видова социјалног маскирања: замена националног или верског идентитета (на пример, Србин се преодева у Бугарина, Турчина, или се хришћанин преоблачи у муслимана и обрнуто), промена статуса у старца, просјака, роба, сиромаша и сл.

Посебно се издваја мотив преоблачења у калуђера, пошто је ту реч о преласку из јуначког кода у родно неутрално обележје. Већ у бележењу Петра Хекторовића *Рибање и рибарско приговарање* из XVI века наилазимо на лирску песму *Девојка и Шиманин* где се краљевић Андријаш одриче јуначких обележја због брата Лазара и тиме измешта у другачији социјални статус с новим кодексом понашања:

А вером ти се мојом јуначком обетују,
Сабљице да не пашу, коњица да не јижју,
Калујер да се постављу, Светој гори да служу (Пантић 1964: 50).

Када је реч о мотиву маскирања у монаха, важно је нагласити да је он сродан мотиву прерушавања мушкарца у жену, пошто ту долази до одрицања од јуначког статуса. Наравно, најчешће се ради о привременом одбацивању витешких ознака с

циљем обмане противника. Такав је случај и у низу варијаната песме *Марко Краљевић и Мина од Костура*, где се најрепрезентативнији епски јунак облачи у монашку одећу (в. Богишић 1878: 7, 86, Милутиновић 1837: 37, СНП II: 61, ННП II: 47, 48) што је у стиховима описано на следећи начин:

Па обуче рухо калуђерско,
Пусти црну браду до појаса,
А на главу капу камилавку (СНП II: 61).

Марко Краљевић се враћа у јуначки статус изненадним потезањем оружја на противника којем одрубил главу¹⁹. Овај јунак остаје доследан у свом опредељењу за ратнички начин бивствовања, што је опевано и у песми *Орање Марка Краљевића* где он „не може да се врати земљорадњи, као што му мајка саветује. Он мора да живи на рубу смрти и да пролива крв” (Pavlović 1986: 40).

У нашем корпусу заступљене су и песме с мотивом жене која навлачи монашку одору како би прикрила идентитет:

Ал’ је Јели Бог и срића дала
Имала је дунда калуђера.
У њег узе свите калуђерске,
Пак с’ учини црним калуђером (ННП II: 23),

о чему ће више речи бити у поглављима посвећеним обредима прелаза као и специфичној ситуацији што им претходи.

Док је мотив социјалног прерушавања најчешће повезан с мотивом маскирања мушкарца у жену (јер одећу којом се мења друштвени статус готово увек облачи епски јунак), мотив девојке или жене која иступа из фемининог у маскулини домен моћи без прикривања идентитета у уској је вези с мотивом прерушавања жене у мушкарца. Постоји низ епских песама где јунакиње одлазе у рат, излазе на мегдан, ослобађају јунаке, користе оружје, боре се с противником, при чему не скривају свој пол. Карактеристична је песма с мотивом непрерушене делије девојке која предводи војску и „Она турску чету сву исјече” (ЕР: 125).

Такође, важно је напоменути да су српске усмене епске песме с мотивом делије девојке и жене ратнице могле бити инспирисане реалношћу, односно културолошким феноменом вирцине.

Вирцина (лат. *virgo*: девојка), појава полне инверзије и родног идентитета у традиционалном друштву XIX и XX в. у извесним деловима динарског простора: у далматинском залеђу, у Црној Гори, на Косову, Метохији и у северној Албанији. Као синоними употребљавали су се и термини тобелија, остајница или заветована девојка. Реч је о феномену да се девојчице, девојке или тек рођене бебе заветују на живот у

¹⁹ У једној варијанти упозорава опонента да се наоружа, како јуначки кодекс и налаже: „Него стави ти на сабљу руку / Да не речеш да ти је пријевара” (ННП II: 48).

целибату и полну инверзију која се изражавала културно-симболички кроз облачење мушке одеће, давање мушког имена, шишање, ношење оружја, кретањем у мушком друштву али и социјалним признавањем промењене полне улоге и родног идентитета кроз стицање привилегија које су имали мушкарци у патријархалној култури (Радуловић 2013: 437).

Поред динарског подручја постојање вирцина (под називом „самчон“) посведочено је и у Истри (в. Vince-Pallua 1998/1999: 134). Овој тези свакако доприносе поједине песме из наше грађе (в. Istra 1924: 7–8, 1; 8–10, 2; 15–16, 8; 18–19, 11; 24, 17; 40–41, 6). Међу њима бисмо, на пример, издвојили *Султанију* где је повод за трансформацију, као и у већини песама из ове збирке, одлазак у војску уместо остарелог оца:

Он јој седла коња на јуначку,
Он јој кроји робу на једнако.
Она скаче на коњика врана,
Она јаше кано и делија,
Она греде цару за солдата (Istra 1924: 7–8, 1).

Да је одиста било девојака које су под мушком преобуком одлазиле у војску као одмена мушког члана породице којег је некако требало сачувати, потврђује и познати запис Марка Миљанова о томе како је ћерка Турчина из Гилана (Стара Србија, близу Косова) отишла на фронт уместо брата а по повратку остала да живи код родитеља. Његов казивач тврди: „Ту је и сад код њих, носи оружје и мушке хаљине. Завјештала се да их носи док је жива” (Миљанов 1996: 216).²⁰ Поред тога, Љиљана Пешикан Љуштановић помиње да је Сима Милутиновић Сарајлија имао певачицу Јаглику Мушкобању „која је, како бележи Ровински, носила мушку одећу и ишла у чету и гуслала” (2009: 159).²¹

О вирцинама пише и Мирко Барјактаровић уз осврт на околности под којима је женско дете одгајано као дечак. Наиме, у примерима које он наводи, брачни парови који нису имали мушке деце, најмлађу кћи су одгајали као сина и наденули јој мушко име, те би она наследила имање оца као и сва права мушког члана патријархалне заједнице, или чак добијала позив за одлазак у рат у којем је учествовала, али се након разоткривања пола удала и родила децу (в. Барјактаровић 1966: 273–276). Тобелијом се могло постати и након смрти оца, када није било синова стасалих да га наследе, чак и када је девојка

²⁰ Због навода: „Пошто се свршио рат, њу је неко у купалиште опазио и каза паши да је женско” (Миљанов 1996: 215–216), исказ Барјама Пећанина може се довести у питање, пошто укључује купање као вид разоткривања делије девојке, што је често заступљено и у српским усменим епским песмама с овим мотивом.

²¹ Прецизан навод Павла Ровинског који се односи на ову изузетну певачицу гласи: „за [њу] кажу да је била потпуно као мушкарац: одијевала се као мушко, носила је оружје и ишла у четовање и зато је могла пјевати уз гусле” (Ровински 1994: 445).

била пред удајом (в. Барјактаровић 1966: 276). Разлог за овакву врсту завета могла је бити и смрт мушких потомака, након које би једна од ћерки у породици преузимала улогу сина јединца (в. Барјактаровић 1966: 276–277). Могу се пронаћи и примери својеволјног иступања из фемининог у маскулини родни идентитет како би се избегла удаја (в. Барјактаровић 1966: 277–278). Стварносно упориште мотива делије девојке у српским усменим епским песама не може се оспорити, пошто се поетски узроци за преузимање мушког идентитета поклапају с горенаведеним, реалним разлозима. Уосталом, Барјактаровић закључује да се вирцина, заправо, жртвује зарад других чланова породице. „Дакле, реални услови и конкретне потребе и погледи једнога друштва и менталитета, створили су и одржавали једну економски и друштвено оправдану појаву” (Барјактаровић 1966: 285).

У песмама нашег примарног корпуса наведени видови замене родног идентитета транспоновани су на следећи начин:

Главу мије, женску косу брије,
На делинску перчин оставила
Па се врати у дворе бијеле
Те ушета у своју одају,
На се меће делијнско ођело,
Обукла је од свиле кошуљу,
Сврх кошуље златна џамадана,
А сврх њега зелену доламу,
Сврх доламе токе позлаћене,
Опаса се мукадем појасом,
За пас меће двије срмајлије,
Међу њима злаћена ханџара,
Низ бедру је сабљу припасала [...]
И отиде Босном каловитом,
Докле дође Невесињу граду
На бијеле дворе Љубовића.
Добро су ју тамо дочекали,
За здравје се ш њоме упитују,
Па јој збори Љубовића бего:
„Добро доша, непознан делијо!”
Но је млада ријеч говорила:
„Није ово непознан делија,
Но је ово Опаковић Мујо
Од Лијевна града бијелога” (Милутиновић 1837: 107).

Номинација је, свакако, у основи дефинисања сваке појаве, „поседовање имена је оно чиме је неко, без икакве могућности избора, стављен у дискурсе” (Batler 2001: 158–159). У том контексту промена имена која је пропраћена изменом одеће и понашања премешта делију девојку из женског у мушки код. Само презиме у наведеним стиховима наговештава опасног јунака. „У епској народној песми, јуначкој посебно, истакнута је, дакле, тежња да се лик обележи личним именом и презименом [...] да номинација буде

дистинктивна карактеристика лика, и да презиме и делање јунака буду у сагласности” (Клеут 2012: 152). Преименовање у наведеном поетском тексту има намену застрашивања противника.

Као што је већ истакнуто, тобелија, мушкобања, јесте синоним за вирцину и означава заветоване девојке или жене које се одричу одређеног права у друштву (на удавање или поновно удавање) и чиме су „стекле статус мушкарца и делимичну или потпуну правну способност” (Гавриловић 1983: 67). Иако посведочени случајеви вирцина датирају из XIX и XX века, старије усмене епске песме с мотивом делије девојке и жене ратнице потенцијално потврђују тезу Љиљане Гавриловић да се ипак ради о старијем феномену (в. 1983: 68).

Дакле, осим тога што су травестије карактеристичне за обредно-обичајну и обичајно-правну праксу и карневал, те заступљене у низу жанрова, не само српске усмене књижевности, већ и бројних других, могуће је говорити о интернационалности, чак универзалности мотива маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца, те о његовом упоришту у ритуалу, с једне стране, и историјски посведоченим примерима, с друге, који, уосталом, упућују на чињеницу да је на развој лика делије девојке и жене ратнице утицала и ова паралела из стварности.

1.2. Преглед досадашњих истраживања

Мотив маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца до сада је у српској науци систематичније разматран када је реч о обредној лирици, облицима обредног прерушавања и аспектима обредног театра. У том контексту од посебног значаја јесу научне монографије из области антропологије *Дромена Драгослава Антонијевића* (1997) уз његов рад *Древна лесковачка коледарска игра као репрезентативан пример обредног театра* (1991: 79–81), потом *Маске, маскирање и ритуали у Србији* Весне Марјановић (2008а) као и њени радови *Структура играказа и народно глумовање у обредној пракси у Србији* (2008б: 73–92) и *О андрогинима у обредном одевању* (2009: 177–187), затим научна монографија с подручја науке о књижевности *Краљичке песме: ритуал и поезија* Јасмине Јокић (2012) поред њених радова: *Врчевићеве збирке српских народних игара као извор за проучавање усмене драме* (2011а: 85–99), *Жена као носилац магијске моћи у календарским ритуалима и поезији* (2011б: 33–44), *Лаза Костић као зачетник проучавања фолклорних драмских форми („народног глумовања”)* (2011в: 219–230), *Бележење и проучавање традиционалних драмских форми на простору Босне и*

Херцеговине у 19. и 20. веку (2013: 691–702), *Карневализација свадбе у усменим драмским облицима* (2018: 41–50) уз њену књигу написану у коауторству са Зојом Карановић под насловом *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији* (2009).

Поред тога, издвајају се и појединачни радови на исту тему: *Народно глумовање* Лазе Костића (1893: 357–388), који је у српској науци међу првима отворио питање порекла обредног прерушавања а поред тога и уметнички транспоновао мотив жене ратнице написавши драму *Гордана*, инспирисану српском усменом епском песмом *Љуба хајдук-Вукосава* (СНП III: 49), следе *Трагови култа „Велике Мајке” у српској народној драми* Слободана Зечевића (1964: 307–315) као и његове књиге *Српске народне игре: порекло и развој* (1983) и *Српска етномитологија* (2008), потом *Сексуална потенција – импотиенција као појам у нашим народним обичајима* Анђелке Лазаревић (1975: 115–127), *Покладне машкаре у старој Црној Гори* Јована Вукмановића (1977: 197–200), *Инверзија сполова у хрватским покладним и свадбеним обичајима* Невене Шкрбић Алемпијевић (2006: 41–65) и *Представљање свадбе у хрватским покладним обичајима* исте ауторке (2007: 199–220), затим *Краљице у Војводини – од култа плодности до иницијације* Зоје Карановић (2010б: 84–95), *Магијска моћ опсцених речи у женској ревени* Ладе Стевановић (2012: 173–186), те *Обредна маргиналност: случај „краљица”* Ане Вукмановић (2014: 285–295).

Када је реч о епским песмама, део досадашњих истраживања обављен је у контексту изучавања *Гордане*, у радовима Лазе Костића *„Гордана”* и *народна песма „Љуба хајдук-Вукосава”* Васе Милинчевића (1977: 261–272), *Драмско стваралаштво Лазе Костића* Марте Фрајнд (1987: 5–30), *Комедије Лазе Костића Живомира Младеновића* (1989: 7–24), *„Гордана” Лазе Костића и народна песма „Љуба хајдук-Вукосава”* Валентине Питулић (1996: 95–100) и *Костићева „Гордана” у контексту усменог стваралаштва и обредне праксе* Љиљане Пешикан Љуштановић (2011: 237–249), где су поред већ поменуте *Љубе хајдук-Вукосава*, која је подтекст Костићеве драме, у анализу укључене још две песме *Кунина Златија* и *Златија старца Ђеивана* (СНП III: 28, 40), али и аспект традиционалне културе и то у кључу обреда прелаза посебно значајних за тумачење овог мотива на широј епској грађи.

За ову дисертацију важна су проучавања мотива делије девојке у усменој епизици и лирско-епским песмама. Њиме су се бавили: Радосав Меденица у раду *Делија девојка* (1938: 260–265), Маја Бошковић Stulli у раду *Пјесма о прерушеној дјевојци* (1971: 107–111), Љиљана Павловић Самуровић у раду *Мотив девојке ратника у шпанском*

романсеру и у нашој народној поезији (1974), Хеда Јасон у радовима *Fairy tale of the „active heroine” a model for the narrative structure* (1982) и „*Dzidovka djevojka*” in the *world of oral epic* (2011: 235–255), Кринка Видаковић Петров у књигама *Огледи о усменој књижевности* (1990) и *Култура шпанских Јевреја на југословенском тлу XVI–XX век* (2001) као и раду *La doncella guerrera* (1993: 23–28), Јелка Винце Палуа у раду „*Амазонке*” из *Истре* (1998/1999: 133–152), Марија Клеут у раду *The Maiden as the Hero’s Double: A Story Model in Serbo-Croatian Oral Epics* (1999: 53–59), Теодора Шапкалиска у раду *Historical Ballads with the „Woman Hero” Motif* (1999: 79–84), Бошко Сувајџић у раду *Принцеза на зрну грашка: мотив делије девојке у усменој поезији о хајдуцима на Балкану* (2008: 221–248), Јеленка Пандуревић у раду *О епским ратницама и хајдучицама, или о игри идентитета у српској народној епизи* (2011: 21–31), Лидија Делић у раду *Сукоб јунака с џиновком у јужнословенској усменој епизи* (2012: 195–223), Симона Делић у раду *Славонске иначе пјесме о девојци ратници у хрватској усменој традицији у компаративном контексту: књижевно-антрополошки приступ заплету и лику* (2014: 79–106) и Наташа Дракулић Козић у радовима *Делија девојка у српској усменој епизи* (2018б: 430–451) и *Елементи хумора у српској усменој епизи с мотивом трансродног прерушавања* (2019: 111–119).

Постоји и антологија Јелене Керкез под насловом *Делија девојка*, где су изабаране усмене песме с мотивом прерушавања жене у мушкарца а уз које је приложен и предговор приређивача где је осветљен феномен вирцина, тобелија и мушкобања (2006).

У контексту проучавања мотива прерушавања као вида замене родног идентитета значајна је следећа литература: књиге *Типологија епских песама о женидби јунака* Данијеле Петковић (2008) уз њену докторску дисертацију *Јунак и сиже епске песме* (2019) и рад *Је ли мајка родила јунака* (2011: 417–433), као и рад Александра Ломе под насловом „*Женидба са препрекама*” и *ратничка иницијација* (1998: 196–217), даље *Маскирање мушког у женско у српским усменим епским песмама* (Дракулић 2018а: 269–283), где су дотакнуте и поједине песме у којима се појављује епски јунак прерушен у жену, до најновијих резултата истраживања *Маскирање без маски и маске које то нису* и *Родна травестија: од потврђивања патријархалног канона до субверзије* (Делић 2019: 241–259; 263–273).

Иако је научни допринос поменутих аутора неспоран, и даље недостаје пре свега синтетичко сагледавање природе и значења мотива маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца на широј грађи у контексту поетичких начела усмене епике, пошто

проблем замене родног идентитета епског јунака, то јест делије девојке и жене ратнице, није довољно обрађен. Неопходно је осветлити потенцијалну везу између овог круга усмених епских песама с обредном лириком и праксом, као и свеукупном традицијском културом. Поред тога, значајно је показати да промена родног обележја односно излазак из маскулиног у феминини или из фемининог у маскулини домен моћи може утицати на трансформацију сужејног модела усмене епске песме. Најзад, потребно је указати на везу између мотива преоблачења чији је циљ замена родног идентитета и ширег мотива социјалног прерушавања, као и мотива жене која иступа у мушки делокруг а да при томе није маскирана.

1.3. Представљање корпуса (примарна и секундарна грађа)

Мотив прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца у српским усменим епским песмама испитан је на следећој грађи: *Народним песмама у записима XV–XVIII века* Мирослава Пантића, *Ерлангенском рукопису*, *Народним пјесмама из старијих, највише приморских записа* Валтазара Богишића, *Пјеванији црногорској и херцеговачкој* Симе Милутиновића Сарајлије, као и укупном корпусу сакупљачке делатности Вука Стефановића Караџића. Наиме, најпре су захваћене најстарије збирке и Вукова бележења.

У тим оквирима има осам песама с мотивом маскирања мушкарца у жену: 1. *Гркиња дјевојка ослобађа из тамнице Комјена Јагњиловића* (Пантић 1964: 77–79), 2. *Момак побеже од своје драгане* (ЕР: 200), 3. *Како Гркиња девојка химбом испусти и изведе из тамнице Комјена Јагњиловића тер му живот испроси* (Богишић 1878: 54), 4. *Пошто је ћеиф* (Милутиновић 1837: 128), 5. *Грујица и Арапин*, 6. *Грујица и паша од Загорја*, 7. *Михат Томић и паша од Требиња* (СНП III: 4, 5, 66) и 8. *Сењанин Иво и Ограшић-сердар* (СНП VI: 65); а двадесет и шест песама у којима се жена маскира у мушкарца: 1. *Сестра Иваниша бана и Турчин* (Пантић 1964: 83–85), 2. *Прерушена Фатима превози с братом пашу са војском* (ЕР: 159), 3. *Како сестра Иваниша бана хрватскога утече из рука Турчина који је бијаше на привару заробио око г. г. 1380*, 4. *Како Пеимана кћи Диздар-аге измијени оца идућ на цареву војску, и како откри царевућу Мују, и за њиме отиде у Новоме граду*, 5. *Рашковећ Божо и сестра му*, 6. *У главном о истому предмету, али је много преиначена* (Богишић 1878: 38, 96, 98, 99), 7. *Јакишићи*, 8. *Ибрахим и Марко*, 9. *Бег Љубовић*, 10. *Црногорка* (Милутиновић 1837: 7, 81, 107, 143), 11. *Кунина Златија*, 12. *Златија старца Ћеивана*, 13. *Љуба хајдук-Вукосава*, 14. *Сестра*

Бурковић-сердара, 15. *Женидба Јова Сарајлије* (СНП III: 28, 40, 49, 72, 73), 16. *Кадуна Асан-аге Куне* (СНП VI: 69), 17. *Женидба Мата Дуждевића* (СНП VII: 25), 18. *Љуба Борише-сердара и паша* (СНП VIII: 3), 19. *Љуба Марка Краљевића*, 20. *Сестра Филипа Маџарина и Дауз катиџија*, 21. *Јања од Сибиња Јанка* (СНПр II: 52, 59, 67), 22. *Љуба Асан-аге Куне*, 23. *Сестра и љуба Тодора Задранина*, 24. *Љуба Ивана Задранина*, 25. *Љуба ускока Рада* и 26. *Беговић Омер и Анђуша војводина* (СНПр III: 29, 57, 58, 59, 60).

Мотив преоблачења мушкарца у жену и жене у мушкарца посматран је у контексту ширег мотива социјалног прерушавања, пошто је род социјално маркирана категорија. Стога је неопходно приказати у којој је мери у оквирима представљене грађе заступљен мотив социјалног маскирања, односно други његови видови који не подразумевају промену родног идентитета. Он је засведочен у шездесет песама (Пантић 1964: 50, 125, 143, 181; ЕР: 113, 129, 138, 139, 188, 192; Богишић 1878: 7, 47, 69, 70, 71, 72, 86, 87, 108, 116; Милутиновић 1837: 34, 37, 66, 70, 98, 105, 110, 115, 137, 149; СНП II: 28, 61, 65, 76; СНП III: 2, 6, 18, 22, 26, 34, 35, 36, 56, 57, 58; СНП IV: 28, 33; СНП VI: 68, 71, 76; СНП VII: 17, 19, 41, 42; СНПр II: 82; СНПр III: 34, 41, 42, 45, 49). Дакле, реч је о мотиву који се у предвуковским и бележењима Вука Стефановића Караџића у сваком случају чешће појављује у односу на мотив трансродног прерушавања.

Мотив маскирања жене у мушкарца у науци је познат као мотив делије девојке односно жене ратнице. Он је сродан мотиву жене која немаскирана излази из фемининог домена моћи (туче се, користи оружје, иде у рат не скривајући идентитет), помаже јунаку (ослобађа га из заточеништва или га спашава из опасности), а који је у нашој грађи заступљен у четрдесет три песме (Пантић 1964: 109; ЕР: 31, 42, 71, 117, 125; Богишић 1878: 5, 18, 40, 55; Милутиновић 1837: 15, 18, 19, 34, 67, 88, 97, 101, 114, 126, 169, 174; СНП II: 7, 64, 87, 88; СНП III: 7, 21, 30, 54, 86; СНП VI: 13, 37, 47, 58, 66, 70, 78; СНП VII: 12, 13; СНПр II: 12; СНПр III: 14, 15). У контексту предвуковских бележења и сакупљачке делатности Вука Стефановића Караџића мотив жене која непрерушена излази из фемининог домена моћи фреквентнији је у односу на мотив преоблачења жене у мушкарца.

Као додатна грађа захваћен је и обимнији корпус вуковских и поствуковских бележења усмених епских песама с обзиром на *Индекс мотива народних песама балканских Словена* Бранислава Крстића, при чему је мотив преоблачења у припадника супротног пола заступљен у песмама објављеним у следећим часописима: *Даница* (Поповић 1868: 208–209, 26), *Јавор* (Огњановић 1875: 825–830, 26), *Босанска вила* (Пандуревић 2015б: 316, 317, 318, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 345, 349,

351) и збиркама: *Вијенац уздарја народнога* (Danilov–Petranović 1861: 6–8, 32–35, 140–141), затим оних Благоја Стојадиновића (Стојадиновић 1869а: 7; Стојадиновић 1869б: 7, 16), Фрања Кухача (Кућац 1881: 1524), Николе Тординца (Tordinac 1883: 9), Николе Беговића (Беговић 1885: 199), Дујма Срећка Карамана (Karaman 1885: 33–36), Ивана Степановича Јастребова (Јастребов 1886: 270–274, 315–319, 436–437), Милана Осветника (Осветник 1888: 2, 9, 18, 19, 22, 24, 25, 26), Балда Мелкова Главића (Glavić 1889: 9), Григорија Николића (Николић 1889: 27, 39), Манојла Кордунаша (Кордунаш 1891: 26; Кордунаш 1892: 3), Карола Штрекеља (Štrekelj 1895: 56), Ивана Броза и Стјепана Босанца (HNP I: 72, 77), Стјепана Босанца (HNP II: 23, 29, 36, 64), Луке Марјановића (HNP III: 23; HNP IV: 37, 40, 41, 47), Есада Хациомерспахића (Hadžiomerspahić 1907: 3), Николе Андрића (HNP V: 216; HNP VI: 16, 17, 35, 36, 37, 50; HNP VII: 380²²; HNP VIII: 5, 11, 21; HNP IX: 14, 17, 23; HNP X: 20), Косте Хермана (Hörmann 1976: 47), Мехмеда Целалудина Курта (1902: 66), Николе Звонимира Бјеловучића (Bjelovučić 1910: 58), Блажа Раића (Raić 1923: 8–9, 5; 28–29, 13; 66–67, 25; 68–69, 27)²³, у *Истарским народним пјесмама* (Istra 1924: 7–8, 1; 8–10, 2; 15–16, 8; 18–19, 11; 24, 17; 29–30, 21; 40–41, 6; 84–85, 69), те збиркама: Николе Т. Кашиковића (Кашиковић 1927: 87), Новице Шаулића (Шаулић 1929а: 13, 36; Шаулић 1929б: 67, 71, 73, 80, 85, 92), Војислава Радовановића (Радовановић 1931: 9, 13, 17), Ива Прћића (Prčić 1939: 21, 70), Владоја Берсе (Versa 1944: 373, 374), Милмана Перија и Алберта Бејтса Лорда (Parry–Lord 1953: 1, 2, 3, 22, 23), Маје Бошковић Stulli (1964: 21²⁴; 27²⁵; 28²⁶), Олинка Делорка (1969: 39, 65, 163), уз две песме које је забележио Драгослав

²² Иако је песма од стране приређивача одређена као љубавна у самом наслову збирке, сматрали смо за сврсисходно да је уврстимо у наш корпус, с обзиром на чињеницу да је фабула блиска романси, односно лирско-епском жанру, као и појединим песмама из *Босанске виле* (в. Пандуревић 2015б: 326, 330).

²³ Иако већ у самом наслову Раићеве збирке стоји назнака да је реч о сватовским песмама, наведене песме ушле су у нашу грађу, с обзиром на то да је мотив маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца у њима развијен као и у другим приповедним епским песмама краћег обима, те је о њиховом жанру могуће расправљати. У сваком случају, ове лирско-епске песме су ближе епском него лирском роду, посебно уколико посматрамо конституисање јунака који је у фокусу нашег истраживања. Осим тога, приређивач у уводу напомиње да је сакупио песме попут балада и романси, и сам их тиме смештајући у лирско-епски жанр. Поменути песме овде ћемо жанровски одредити као романсе које су се могле певати на свадби.

²⁴ Песма је преузета из антологијске збирке коју је приредила Маја Бошковић Stulli. Пошто нам оригиналан рукопис није био доступан, наводимо њену напомену: „Текст из рукописа ОНЖО, МХ 177а, пјесма бр. 17. Записао Анте Фрањин Алачевић” (Bošković-Stulli 1964: 272).

²⁵ Песма је преузета из антологијске збирке коју је приредила Маја Бошковић Stulli. Пошто нам оригиналан рукопис није био доступан, наводимо њену напомену: „Текст из рукописа ОНЖО, МХ 179, св. XXXI, пјесма бр. 98. Записао Балдо Главић, год. 1865–1887. у Луци на Шипану. Казивала Вице Главић (чула у Луци)” (Bošković-Stulli 1964: 272).

²⁶ Песма је преузета из антологијске збирке коју је приредила Маја Бошковић Stulli. Пошто нам оригиналан рукопис није био доступан, наводимо њену напомену: „Текст из рукописа ОНЖО, МХ 10, пјесма бр. 36. Записао Фран Микуличић око год. 1884. у Новом Винодолу” (Bošković-Stulli 1964: 272).

Антонијевић у књизи *Алексиначко поморавље* (Антонијевић 1971: 236–237, 238–239) и три песме из збирке *Народне пјесме Тићарије* Јосипа Рибарића до којих смо дошли преко рада Јелке Винце Палуа, унукe поменутог сакупљача, а која их прилаже у целости (Vince-Pallua 1998/1999: 136–139, 1; 139–140, 2; 140–141, 3). Тиме се укључује хронолошки опсег од 1847. до 1971. године, односно сто осамнаест песама, од тога тридесет четири с мотивом прерушавања мушкарца у жену и осамдесет четири с мотивом маскирања жене у мушкарца.

Дакле, примаран епски корпус обухвата сто педесет две песме, од тога четрдесет две с мотивом преоблачења мушкарца у жену и сто десет с мотивом преоблачења жене у мушкарца. Чињеница да песама где се из фемининог делокруга иступа у онај маскулини има знатно више у односу на оне у којима се из маскулиног домена моћи прелази у феминини, да се објаснити размишљањем патријархалног света у чијим се оквирима мотив прерушавања с циљем замене родног идентитета развијао. Преузимањем женске одеће епски јунак се спуштао на социјалној лествици, те је његова појава изазивала смех. Насупрот њему, делија девојка и жена ратница освајале су узвишен, ратнички домен деловања, чиме су се у друштвеној хијерархији котирале на вишем ступњу.

Наша грађа подразумева преиспитивање родних улога, а мотив маскирања жене у мушкарца доминантнији је у односу на мотив прерушавања мушкарца у жену вероватно због тога што је (свесно или несвесно) народни певач био више инспирисан инверзијом која је потчињеном полу отварала могућност да буде надмоћан. Осим тога, песме где фигурирају делија девојка и жена ратница наглашено поштују епски кодекс части, с обзиром на то да се жена у маскулином домену моћи понаша тачно онако како у његовим оквирима делује мушкарац. Чин преузимања женске одеће код епског јунака подразумева одрицање од захтева за витештвом, јер ће противник бити савладан на превару. У том смислу не изненађује чињеница да су песме које у одређеној мери пародирају ратнички код мање бројне у односу на оне које га афирмишу.

Осим тога, док се разлози за прерушавање мушкарца у жену своде или на потребу да се надмоћнији противник савлада на превару, или на жељу да се обљуби девојка, узроци маскирања жене у мушкарца разнолики су. О томе ће бити више речи у поглављу *Специфична ситуација која претходи обредима прелаза*.

Секундарну грађу чине сто три песме, од тога шездесет с мотивом социјалног прерушавања и четрдесет три с мотивом жене која немаскирана осваја маскулини домен моћи.

Као контекст проучавања усмених епских песама с мотивом замене родног идентитета укључене су и поједине усмене лирске песме с истим мотивом (ЕР: 68; СНП I: 232, 233, 234, 583, 656, 657, 736, 746, 747, 748, 749; Караџић 1866: 14, 20; СНП V: 495, 656, 698, 699; Vraz 1847: 22–23, 36–39, 41–44, 44–47; Kurelac 1871: 458, 483, Ристић 1873: 6; Blažinčić 1920: 25–26; Versa 1944: 367).

Поред тога, примарном епском корпусу приступиће се с обзиром на обредну лирику и праксу за које је карактеристично преоблачење њихових актера, при чему до иступања из маскулиног у феминини или фемининог у маскулини домен моћи под маском долази у коледарским, лазаричким, краљичким и другим поворкама, као и у покладама и појединим свадбеним обичајима. Анализа обредног контекста прерушавања неопходна је како би се осветлио значајан аспект епског јунака, односно делије девојке и жене ратнице а односи се на њихове иницијације приликом прерушавања, као и смеховних и еротских елемената нашег примарног епског корпуса, које је могуће довести у везу с обредном инверзијом улога. Стога су у секундарну грађу укључени примери коледарских, лазаричких и краљичких песама као илустрација обредног карактера маскирања (СНП I: 159, 177, 189; Кића 1924: 1, 2, 6/2; Кића 1926: III, VI, XXVIII; Васиљевић 1950: 378а; Сестре Јанковић 1952: стр. 210–211, стр. 211; Ђорђевић 1958: стр. 347–348; Златановић 1967а: 20; Златановић 1967б: 23; Златановић 1982а: 59; Златановић 1982б: 108; Ђорђевић–Златановић 1990: 11, 22, 41; Златановић 1994: 7, 8, 63, 90, 115, 124, 127; Бован 2000: 69, 79, 86, 87, 114, 166).

1.4. Методолошки приступ

Представљеном корпусу приступићемо с аспекта теорије обреда прелаза Арнолда ван Генепа (2005). Овом антрополошком студијом руководићемо се приликом тумачења епског јунака, односно делије девојке и жене ратнице као и током израде заједничке морфологије српских усмених епских песама с мотивом маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца.

Поред тога, истраживања Мирче Елијадеа (1994, 2003) биће нам додатни ослонац у наглашавању везе између иницијације као културолошког феномена и замене родног идентитета у нашој примарној епској грађи. Секундарни лирски корпус, те обредни контекст прерушавања, такође су неопходни како би се та веза објаснила.

У есеју *Мефистофелес и андрогин* (1996: 57–91) он отвара питање андрогиније, јединства супротности, својеврсног тоталитета ка коме се тежи у обреду. Њиме ћемо се

руководити при испитивању тела преобучених ликова, односно његових граница и симболичких значења.

Студије Виктора Тарнера (1987, 1989) унеколико ће олакшати анализу, пошто њихов аутор проширује значење Ван Генеповог термина лиминалности, употребљавајући га за објашњавање различитих друштвених драма које подразумевају низ кризних ситуација, не само у човековом животу, већ и током развоја различитих структура, па и самог људског трајања. Ломови допуштају могућност инвенције, нарушавање устаљеног модела понашања.

Студија Михаила Бахтина (1978) представља методолошко полазиште у чијим ћемо оквирима тумачити смеховну и еротску димензију српских усмених епских песама с мотивом прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца.

Кратак преглед феминистичких теорија и родних студија омогућиће нам увид у проблематику термина „пол” и „род”, те разлику између појмова „маскулино” и „феминино”, а поједина схватања допринеће, пре свега, анализи делије девојке и жене ратнице. Иако се у оквирима епске грађе никако не може говорити о деконструкцији категорије рода (поготово не пола), пошто је прелазак из фемининог у маскулини домен моћи привремен и омогућен маском, одређена истраживања из ове области ипак су незаобилазна. Није могуће писати о теми замене родног идентитета, а не консултовати студију Џудит Батлер *Невоља с родом* (2010), без обзира на то што њен метод није у потпуности применљив на нашем корпусу.

1.4.1. Обреди прелаза

Мотив прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца у српским усменим епским песмама изискује методолошки приступ који ће допринети анализи епског јунака односно делије девојке и жене ратнице. С обзиром на то да је истраживачка пажња усмерена на књижевни лик, за који је карактеристична привремена замена родног идентитета поступком преоблачења, учинило нам се сврсисходним да грађу тумачимо фокусирајући се на фазе кроз које он током сопствене трансформације пролази. Сходно томе, корпус ће бити распоређен у контексту Ван Генепове студије *Обреди прелаза* (2005) где је посебна пажња посвећена међустању иницијанта које је означено као лиминалност.

Под термином обреди прелаза Ван Генеп превасходно подразумева ситуације у којима човек током свог живота мења сопствени статус или стање издвајајући рођење,

свадбу и смрт као најзначајније. Њих је могуће рашчланити на три фазе: прелиминалну (подразумева одвајање од претходног положаја), лиминалну (састоји се од низа радњи које имају за циљ да се прелазак изврши безбедно, што изискује и својеврсну изолацију, а може је сачињавати и низ задатака које је потребно решити) и постлиминалну (односи се на пријем у нов положај). Након проласка кроз иницијацију, „појединац је измењен пошто је за собом оставио разне етапе и прекорачио разне границе” (Ван Генеп 2005: 7).

Епски јунак, односно делија девојка или жена ратница, иступањем из маскулиног у феминини, то јест из фемининог у маскулини домен моћи, пролазе кроз све етапе иницијације, те се Ван Генепова трочлана схема обреда прелаза у потпуности може применити на нашој грађи. У том контексту прелиминалну фазу сачињавају поступци преоблачења и пределовања тела, при чему је за искорак у статус *incognito* неопходно преузимање новог руха и реквизита, карактеристичних за припаднике супротног родног идентитета, као и чиновни „шминкања, плетења косе, с једне, и шишања, бријања власи, с друге стране, уз обавезно измењен начин понашања у јавности” (Дракулић 2019: 111).

Лиминална фаза подразумева међустање у којем се мушкарац или жена налазе приликом обављања нових, родно обележених улога у друштву. Тада је јасно наглашена њихова изолованост, јер их под маском не препознају. Готово по правилу, највећи број стихова у оквиру једне песме посвећен је овој етапи, а делокруг прерушеног јунака функционише у јасно маркираним оквирима, из којих он не излази све док нису остварене могућности за разоткривање идентитета. До демаскирања долази тек кад се створе услови за досезање циља који је управо и био разлог за преоблачење, или у тренутку кад је он већ испуњен.

Када је о постлиминалној фази реч, важно је напоменути да она не подразумева дефинитиван прелазак из једног у други родни идентитет, већ обухвата разоткривање мушкарчеве или женине полне припадности, као и повратак у првобитно стање ствари. Карактеристични чиновни демаскирања јесу потезање под хаљинама скривеног оружја на противника када је реч о епском јунаку, односно показивање груди када је реч о делији девојци или жени ратници. Наравно, у постлиминалној фази иницијант најчешће само усмено обавештава људе да их је обмануо.

Примена овакве методологије омогућила нам је да осветлимо везу између усмених епских песама и обредне лирике и праксе за које је прерушавање мушкарца у жену и жене у мушкарца такође карактеристично. Ван Генепова трочлана схема обреда

прелаза значајно је олакшала како аналитички, тако и синтетички приступ корпусу, те омогућила приказ константи у сижејном моделу песама.

Епски јунак, односно делија девојка и жена ратница налазе се на прагу попут иницијанта. Прикривање идентитета омогућава им несметан прелазак из маскулиног у феминини, односно фемининог у маскулини домен моћи. Привремен боравак на граници између два рода, колико год био неспонтан, подстакнут спољашњим условима и одређен строгим поштовањем правила понашања и у складу с новопреузетим друштвеним улогама, нуди могућност креативности.

Инвенција се огледа у прерушеном јунаку из песме *Михат Томић и паша од Требиња*, који се поиграва, попут глумца уживљава у улогу²⁷, што народни певач два пута напомиње понављањем стиха, најпре да нагласи успех у обмани: „Дивно ли се Михат увијаше! / А пољепше од сваке невјесте”, а потом да потврди доследност хајдука и спремност да учини све како његова маска не би била разоткривена док не дође прави тренутак за то: „Но се дивно Михат увијаше, / Распучи му ковче на чакшире” (СНП III: 66).

За делију девојку и жену ратницу могућности поигравања су још шире, пошто су маскулине родне улоге у друштву више цењене у односу на феминине. Лиминална фаза коју она проводи под маском може да траје дуг временски период, „Брез промјене за девет година” (СНП III: 40), током којег она војује, испољава насиље, користи јединствену прилику за освету, итд. Понекад чак преузима ново име идентификујући се с улогом коју игра, па се своме веренику, због којег је и отишла у рат, представља као неко други:

Није ово непознан делија,
Но је ово Опаковић Мујо
Од Лијевна града бијелога (Милутиновић 1837: 107).

Пошто се ознаке мушко и женско у традиционалној култури Срба и других Словена поимају као опречне вредности, бинарне опозиције, прелазак из маскулиног у феминини, односно из фемининог у маскулини домен моћи подразумева иступање из свог, познатог окружења на туђу, непознату територију. Ван Генеп овај међупростор дефинише на следећи начин: „Тако ће се свако ко прелази из једне у другу [сферу], на дуже или краће време наћи у једној посебној ситуацији кад лебди између два света. Такву ситуацију одредио сам појмом *прелазног стања* [који је] истовремено и имагинаран и реалан” (2005: 23).

²⁷ То исто чини и Милош Војновић у *Женидби Душановој* (СНП II: 29).

Важно је напоменути да обредима прелаза у српским усменим епским песмама с мотивом прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца претходе специфичне ситуације на основу којих је могуће поделити песме на групе, што знатно олакшава њихову анализу. Колико год разлози за маскирање били разнолики, они по правилу подразумевају опасност за шири или ужи колектив. Могу се посматрати као неопходан услов за замену родног идентитета, која ни у ком случају не може бити произвољна, пошто је увек изазвана неповољним околностима, ремећењем устаљеног поретка који се мора очувати.

Чин маскирања својеврсна је припрема за преузимање новог статуса, а у контексту Ван Генепове студије потпада под прелиминалну фазу, прецизније *привремену диференцијацију* (2005: 88). Шминкање, пуштање и плетење косе, преоблачење, украшавање, односно шишање и бријање власи, стезање груди, преодевање, преузимање коња, оружја и других типичних предмета, те промена имена подразумевају раскидање с претходним и улазак у ново поље моћи, што је посебно изражено у песмама с мотивом делије девојке и жене ратнице, где се опис прерушавања може извршити у пар стихова:

Ал' је Јели Бог и срића дала,
Имала је дунда калуђера.
У њег' узе свите калуђерске,
Пак с' учини црним калуђером (HNP II: 23),

или до најситнијих детаља:

„Богом брате, Михате бембере,
Обриј мене русу косу с главе,
Остави ми делиске перчине.”
То јој Михат за Бога примио,
Те јој русу косу обритвио,
Остави јој делиске перчине.
Она млада у дворе се врати,
На се баца одијело дивно:
Обукла је ковчали чакшире,
Па обуче памукли кошуљу,
А по њојзи од злата кошуљу,
Да од пота не штети кошуљу;
Па обуче црвену доламу,
На доламу пуца с обје стране,
Свако пуце од по литре злата, –
Ама што је пуце под гр'оцем,
У њем' има двије литре злата,
Забурмано, па се одбурмава,
Те њим Влашче пије вино ладно;
Па обуче токе позлаћене,
Опаса се мукадем појасом,
А за појас двије пушке мале,

У златан су калуп саљеване,
 А међу њих јатагана златна;
 А на главу калпак и челенке,
 Један калпак, седам челенака.
 Па оседла коња дебелога,
 Оседла га седлом сребрнијем;
 Па га покри чохом до кољена,
 Од кољена ките до копита;
 Пригрну га суром међедином,
 Заузда га ђемом од челика;
 О врату му бисер објесила,
 Ситан бисер и камење драго, –
 Кад он иде ноћи у поноћи
 Да се види њему путовати
 У по ноћи, као усред подне.
 Па се коњу на рамена баци;
 А довати тешку топузину,
 Па ми топуз у висине баца,
 А вата га у бијеле руке.
 Нагна коња низ чаршију млада,
 Удара га десном бакрачлијом;
 Колико ми скаче полагаано,
 Испод ногу камен излијеће,
 На дућане туче базерђане;
 Докле дође побратиму своме,
 Побратиму бемберу Михату,
 Па је њему била бесједила:
 „О Михате, мио побратиме,
 Да нијеси мене обритвио,
 Би ли реко, е сам женска глава?“
 А Михат јој бјеше бесједио:
 „О бога ми, мила посестримо,
 Да нијесам тебе обритвио,
 Бих рекао, е си јунак добар,
 Добар јунак, царева делија.” (СНП III: 49).

Прерушавање епског јунака у већини песама је само маркирано: „И Грујицу млада превјесише / Под пријевјес сабљу припасаше” (СНП III: 4); али постоје и примери где је прелиминална фаза детаљније описана, као што је, рецимо, следећи:

Хоће Халил, па облачи на се,
 Он се уви од злата фиштаном,
 Обу на се везене цокуле,
 А натишће на главу оглавље,
 Над очи је пенге поредао,
 А о врату препео гердане,
 А на руке врже белензуке (HNP IV: 41).

У оквиру лиминалне фазе у контексту Ван Генепових *Обреда прелаза* посебно су интересантне песме у којима жена прерушена у мушкарца превладава одређени простор. Између осталог, пример за ово јесте мотив невесте која под маском преводи сватове преко горе, где свадбеној поворци прети заседа:

Бре да видиш лијепу ђевојку!
Кад обуче ђузел одијело
Све у срми и у чисту злату,
А припаса свијетло оружје,
Начини се млада сератлија,
А ђевојка и од себе лијепа;
Па одатле отиште дората
И оћера пољем пред сватов'ма.
Здраво дошла у Пролог планину (СНП III: 72)²⁸,

или, рецимо, песма из *Ерлангенског рукописа* где Фатима с братом помаже паши и његовој војсци да преброде воду (која се у традиционалној култури поима као граница између два света) иза које се налази зона оностраног, пошто они одлазе у рат, а по повратку одводе девојку како би се паша њоме оженио јер је прозрео да је реч о женској особи:

Војевао за годину данах.
И здраво се повратио натраг,
Повратио из војске цареве.
У Мустафе конак учинио,
Јер је знао да је [то] дјевојка,
И одвео Фатиму дјевојку (ЕР: 159).

Међа ту задобија физичке обресе. Према Ван Генепу, „препрека се може прекорачити, и ако то чини девојка, онда је посреди обред плодности. Прескакање може значити скок из једног света у други или из једне породице у другу” (2005: 151). У наведеним примерима граница је директно повезана са свадбеном, а у одређеној мери и с јуначком иницијацијом.

Лиминалној фази свакако ће бити посвећено највише пажње, јер је она најкомплекснија и у контексту наше грађе подразумева период деловања под маском, када су епски јунак, односно делија девојка и жена ратница у процепу између мушког и женског идентитета, где се границе рода преиспитују, али увек изнова постављају на своје место, у складу с начелима патријархалне културе у чијим су оквирима песме и настале. Стихови су утолико драгоценији уколико представљају игру с друштвеном нормом која се, по правилу, потврђује у постлиминалној фази када се маска скида, а ствари враћају у првобитно стање.

Постлиминална фаза почиње у тренутку демаскирања. Када је реч о епском јунаку, она се огледа кроз повратак у маскулини домен моћи, што је симболички

²⁸ Њој су аналогне и друге песме с овим мотивом (в. СНП III: 73; Vraz 1847: 44–47; Поповић 1868: 208–209, 26; Јастребов 1886: 270–274, 436–437; Осветник 1888: 9, 22; СНП VII: 25; Vjelovučić 1910: 58; HNP IX: 23).

наговештено оружјем које је током периода лиминалности стајало сакривено под женском одећом, а приликом изненадног напада се употребљава:

Па се маша испод одијела,
Те повади сабљу од мегдана,
Да Алији осижече главу (Осветник 1888: 24).

За делију девојку и жену ратницу посебно је карактеристично разоткривање груди, чиме се недвосмислено указује на аутентичан полни идентитет. Тај поступак у појединим примерима прати повратак у феминини домен моћи: „Распучи му токе на прсима, / Указа му дојке обадвије” (Шаулић 1929б: 92).

Дакле, обреди прелаза се у нашем корпусу не завршавају потпуним освајањем нових друштвених улога, већ повратком у првобитно стање ствари. Ипак, за делију девојку је неретко својствено да на самом крају песама из статуса неудате пређе у статус удате жене, што је значајан помак.

Напоменимо још да је и Ван Генеп добро уочио да се обреди прелаза могу односити на низ различитих ситуација, а не само на рађање, венчање и смрт, за које држи да су

константе којима су придодати изузетни и пролазни догађаји: трудноћа, болест, опасност, путовање итд. И увек исти циљ условљава исту врсту делатности. За групе, као и за појединце, живот представља стално разлагање и обнављање, промене стања и облика, смрт и поновно рађање. То значи делати па стати, сачекати и одморити се, а затим опет наставити са делањем, али на другачији начин (2005: 2019).

Том чињеницом се оправдава избор овакве методологије на епској грађи.

1.4.2. Ратничка иницијација

Један од најзначајнијих антрополога који се бавио иницијацијом јесте Мирча Елијаде, а за проблематику ове докторске дисертације поред студија *Мистична рођења* (1994) и *Свето и профано* (2003) посебно је важан есеј *Мефистофелес и андрогин* (1996: 57–91).

Имајући на уму ратничке иницијације, Елијаде пише о испитима кроз које пролази бесеркер на путу до Одиновог пратиоца, при чему је потпуно поистовећен са звери у коју је преобучен.

Бесеркер се постајало кроз иницијацију која се састојала од изразито ратничких испита. [...] Кроз те испите кандидат је усвајао начин бивања звери – постајао је утолико опаснији ратник уколико се више понашао као звер. Преображавао се у натчовека пошто је успевао да преузме магијско-религијску снагу месождера (в. 1994: 109).

О вези између мотива женидбе с препрекама и ратничке иницијације, а у контексту српских усмених епских песама, писао је Александар Лома у студији *Пракосово* (в. Лома 2002: 73–101). Да би се показао као стасео за женидбу или као дорасли ратник, младић треба успешно да превазиђе низ препрека, где се посебно издваја савладавање надмоћног противника. Овакве провере карактеристичне су и за нашу грађу, а у вези с мотивом невесте која прерушена у мушкарца успешно преводи сватове преко амбивалентног простора, те одгони заседу, надмудривши одбијене просце и потенцијалне отмичаре маском; односно око мотива делије девојке и жене ратнице, које током лиминалне фазе обреда прелаза неретко пролазе кроз низ испита „маскулиности”, при чему се искушава њихова снага. Поводом утемељености српских усмених епских песама у индоевропском миту, а када је реч о иницијацији младог човека, што треба да докаже своју зрелост, Лома напомиње:

Епску поезију, разуме се, занима мушка, ратничка иницијација, током које стасали младић треба да, стварно или симболично, докаже своју зрелост и способност да ступи у друштво одраслих мушкараца и искусних ратника. Тек уласком у то друштво, он стиче право на женидбу. У том оквиру ваља тражити и изворни смисао свадбених задатака (2002: 78).

У српским усменим епским песмама до потпуног изједначавања маскираних јунака с оним у кога се они прерушавају свакако не може доћи. О том типу метаморфозе пре се може говорити поводом обредне лирике. Ипак, делија девојка односно жена ратница у већини песама пролазе кроз различита тестирања „мушкости”, која се управо могу довести у везу с ратничком иницијацијом. То, на пример, потврђују стихови једне песме где се јавља сумња у њен идентитет, па отац саветује сина:

Мећите се камена с рамена,
Ако буде она женска глава,
Вјера моја добацит га неће. [...]
Поведи је на чахшије доње,
Ако буде млада женска глава,
Гледаће ти везе по махрамам' [...]
Ти је води у вруће амаме (?)
Кад почнете свлачити доламе,
Ако буде млада женска глава,
Ласно ћете младу познавати (Богишић 1878: 96).

Провера „женствености” у случају епског јунака врши се опипавањем груди:

За то Турчин не окреће главу
Него диже преко себе руке
Да их тури Мијату на дојке,
Али нађе токе у хајдука (Милутиновић 1837: 128),

у ретким примерима чак и гениталија:

Хоће паша да завуче руку

Да завуче у нидарца руку,
Ал' је ситно саплела путашца,
Па не мере да завуче руку,
Па завуче у димлије руку,
Ал' на своју ударио муку (HNP VIII: 21).

Једна од најзначајнијих Елијадеових напомена из *Мистичних рођења* односи се на „божанску свеукупност”, коју он сматра за „идеју која је уочена у многим примитивним религијама и која очигледно подразумева коегзистенцију свих божанских атрибута, дакле и сједињавање оба пола” (1994: 39–40). Ову тезу потврђује примером обреда субинцизије²⁹ код аустралијских племена, која је „за предмет имала симболичко давање женског сексуалног органа неофиту како би наликовао божанствима која су [...] бисексуална” (Елијаде 1994: 39), доводећи је у везу с ритуалним облачењем неофита у девојке, односно прерушавањем девојака у мушко или момака у женско рухо током пубертетских иницијација код афричких племена (в. Елијаде 1994: 40–41). Тим поводом он закључује:

Чини нам се да је религиозни смисао свих тих обичаја следећи: има више шанси да се дође до једног специфичног модалитета бивања – нпр. да се постане мушкарац, да се постане жена – уколико се претходно симболично постане *тоталитет*. За митску мисао, посебном начину бивања обавезно претходи *тотални* начин бивања. Андрогин се управо зато сматра супериорним у односу на оба пола јер отеловљује *тоталитет*, значи савршенство (Елијаде 1994: 41).

Елијадеова истраживања потврђују нашу претпоставку да мотив маскирања мушкарца у жену и жене у мушкраца у српским усменим епским песмама јесте повезан с иницијацијом, посебно оном која се сматра пубертетском. Осим што у српској (па и словенској) обредно-обичајној пракси и карневалу наилазимо на бројне примере травестија, део песама наше грађе такође доприносе оваквом схватању. Ту се превасходно мисли на низ варијаната где је разлог младића за прерушавање жеља да обљуби девојку, због чега он од беговице тражи да га пусти „у совет међ преље”, а она га саветује: „Оправљај се као и дјевојка, / Те ти иди међу моје преље” (EP: 200)³⁰.

Њима су блиске и песме где се девојка преоблаци у мушко рухо, јер се боји да ће је момак којег походи обљубити на превару (Пандуревић 2015б: 323, 324, 329; Tordinas 1883: 9). Пример за ово су стихови песме *Јован-бега надмудрила Мара*:

Јово се је заклињао Мари
Да ће њено обљубити лице!

²⁹ Субинцизија подразумева ритуално засецање дела мушког полног органа код новорођенчета или детета чиме се ствара рана.

³⁰ Сличан повод за прерушавање младића у девојку заступљен је и у другим песмама (Karaman 1885: 33–36; Осветник 1888: 18; Пандуревић 2015б: 316, 317, 318; Кордунаш 1891: 26; HNP I: 72; HNP IV: 41; Raić 1923: 8–9, 5; 66–67, 25; Bersa 1944: 373, 374; Антонијевић 1971: 236–237).

„Нећеш богме челебија Јово
Ни у своме камо л’ у мом двору!”
Па је Мара мудрија од Јове;
Шаље слуге у нову чаршију
Да јој кроје под мушку одијело,
А на главу калпак и челенку –
Припасује сабљу оковану
Па узјаха бабова ђогата
Право оде Јованову двору (Пандуревић 2015б: 323).

Најзад, издваја се круг варијаната с мотивом невесте која маскирана у мушкарца преводи сватове преко амбивалентног простора (в. СНП III: 72, 73; Vraz 1847: 44–47; Поповић 1868: 208–209, 26; Ястребов 1886: 270–274, 436–437; Осветник 1888: 9, 22; СНП VII: 25; Vjelovučić 1910: 58; HNP IX: 23).

Наведени примери сведоче о доказивању момка, девојке или невесте да су стасали за женидбу, односно удају, чиме се омогућава њихов безбедан прелазак у нов друштвени статус.

Појам границе у контексту Елијадеових истраживања унеколико одговара међама које епски јунак односно делија девојка и жена ратница прекорачују приликом маскирања. У традиционалној култури категорија простора поима се у прекидима, кроз опозиције своје – туђе, центар – периферија. Границе између два амбијента и њихово прекорачивање на симболичком плану истовремено омогућава прелаз „из једног начина бивања у други” (Елијаде 2003: 107). Иако прелазак из маскулиног у феминини и фемининог у маскулини домен моћи у српским усменим епским песмама није условљен сакралним временом и простором, он није увек изводив. Наиме, неопходно је да се испуне одређени услови како би овакво антипонашање било могуће. До инверзије долази када је егзистенција једне заједнице нарушена. Укидање намета, ослобађање ближњег из невоље или заробљеништва, те одлазак на мегдан или у рат специфичне су околности у којима долази до прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца. Све су то кризне ситуације за породицу или народ. Временске и просторне границе у појединим стиховима јасно су назначене, а специфичан пример јесте већ поменути круг песама с мотивом невесте која, прерушена у мушкарца, преводи сватове кроз гору, амбивалентан локус.

Да у српским усменим епским песмама гора представља не само амбивалентан, већ и хтонски простор (изузев када подразумева место окупљања хајдучке дружине), указује Мирјана Детелић:

Како ће се убрзо видети, у нашој народној епици нарочито је истакнута ова хтонична страна планине. О томе говори већ и површан преглед тематских кругова у којима се мотив планине јавља. То су, у највећој мери, различите смрти у гори (од урока и клетве;

убиства, самоубиства) и специфичан начин сахрањивања (појединачни и заједнички, момачки и девојачки гробови, опрема мртаца, уређење гроба), затим сукоби са демонским бићима (најчешће вилама и змајевима), крвави сукоби међу људима (издајства, сагрешења, преваре) и слично (1992: 58–59).

У песми *Женидба Мата Дуждевића* целокупна свадбена поворка на челу с младом пролази *incognito* поред хајдучке заседе, пошто се преруше:

То је Мата послушо девојку,
Па с ње скиде круну позлаћену,
На њу мету бијело белило,
Са сватова сребрне панцире,
Њима даде влашке кабанице,
Кабанице влашке сиромашке (СНП VII: 25).

Истовремено обухватање и мушког и женског родног идентитета превасходно је карактеристично за учеснике у обреду (бабу/ младу/ снашку код коледара, Лазара код лазарица, краља и барјактара код краљица), јер се учешћем у ритуалу они пењу на друштвеној лествици, те потврђују себе као део колектива, док симболички представљају оно у шта су се маскирали. Код епског јунака, односно делије девојке или жене ратнице, то није у толикој мери очигледно јер они истински прикривају сопствени идентитет, те делују искључиво у строго дефинисаним оквирима новог статуса. Ипак, о андрогинству је могуће говорити, јер оно изискује укидање граница између мушкарца и жене као опречних вредности, односно подразумева њихов тоталитет. У контексту Елијадеовог рада, овај појам је дефинисан као савршено, комплетно биће у којем су супротности обједињене, те оно подразумева отеловљење божанства (в. 1996: 79).

Тежњу ка превазилажењу разлика овај антрополог тумачи као настојање да се досегне метафизичко сазнање, пошто је космос у контексту древних религија „настао после распада првобитног јединства. Егзистенција Света, као и егзистенција у Свету, претпоставља раздвајање Таме од Светлости, разлику између Добра и Зла, избор и напетост” (1996: 69).

Из истог настојања произлазе обреди андрогиније, а поводом српских усмених епских песама с мотивом прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца само се условно може говорити о хермафродиту, јер се физиолошка, телесна опозиција међу половима појачава јасно постављеним разликама међу родним улогама. Могућност преласка из једног у други идентитет задобија се чином маскирања, а људска анатомија преиспитује се када долази до физичког контакта с другом особом, која је најчешће припадник истог пола.

1.4.3. Лиминалност као друштвена драма

Тарнерова студија (1989) надовезује се на Ван Генепове *Обреде прелаза* (2005). Ту се појам лиминалности проширује и примењује на различите кризне тренутке одређене заједнице. Ломове у поретку он назива друштвеним драмама. Пошто се овај термин може користити приликом анализе нашег корпуса, неопходно је да га укратко појаснимо. Сам Тарнер сматра да се друштвена драма

најпре очитује као лом норме, прекршај правила морала, закона, обичаја или етикете на неком јавном попришту. Тај лом може намјерно, штовише прорачунато изазвати особа или партија као просвјед или изазов утврђеном ауторитету [...] или може настати из преусијаних осјећаја. Кад избије, тешко га је сузбити. У сваком случају, растућу кризу слиједи тренутна конјуктура или обрт у односима саставница друштвеног поља – гдје привидан мир постаје отвореним сукобом, а прикривени антагонизми избијају (1989: 145).

У контексту епске грађе друштвена драма функционише као неиздржива ситуација. На пример, у песми *Грујица и паша од Загорја* хајдучка чета се прерушава у групу девојака, јер паша од кнеза тражи:

Набави ми тридест ђевојака
У твојијех тридесет одаја
А на мојих тридесет делија;
Мене простри на бијелој кули,
Ту нек буде твоја мила ћерка,
Мила ћерка дилбер Иконија,
Да је љуби паша са Загорја (СНП III: 5).

Испуњавање наведених захтева подразумевало би нарушавање социјалне норме, како у оквиру породице тако и у широј заједници. Криза отвара могућност за пропитивање супротности. У случају епског јунака, односно хајдучке групе чији чланови накратко излазе из маскулиног у феминини домен моћи привремено се релативизују границе рода.

Пошто су усмене епске песме творевина заједница којима су, истовремено, и намењени стихови настали кроз непрестана наслојавања и задовољавања критеријума „колективне цензуре”, за њих одиста важи Тарнерова тврдња: „када се, међутим, ’изрази’ у дјелима умјетности, читаоци, слушаоци и гледаоци могу о њима размишљати, будући да су она поуздане поруке из дубина наше врсте, рекли бисмо – ољуђени, разоткривени живот” (1989: 25).

До друштвених драма долази како би бића „стваралачки искористила неред, превладавајући га или свдећи на поједине случаје, пропитујући на тај начин ранија необорива начела што постадоше кариком у разумијевању и у управљању сувременим

стварима” (Turner 1989: 41). Инвенција се на примеру епске грађе огледа у својеврсној игри идентитета, при чему привремена замена родних улога истовремено изискује излазак у фазу лиминалности која је потпомогнута маском и измењеним понашањем. Иако епски јунак, делија девојка и жена ратница поштују друштвени кодекс како не би били разоткривени, они у његовим оквирима глуме, односно иступају у поље које је за њих ново, те га је потребно испитати, а затим искористити све његове могућности у датом тренутку.

Излазак из маскулиног у феминини односно из фемининог у маскулини домен моћи својеврстан је одговор појединца или групе на новонастале, неповољне услове који ремете утврђени поредак. „То је све оно што може, што би могло и требало бити. То је оно што страши у фазама лома и обнове у друштвеној драми” (Turner 1989: 160). У специфичним околностима могуће је огрешење о норму како би се заједница успела одржати.

Тарнер сматра да обред функционише као низ правила, али и да „занесеност” акцијом и интеракцијом унутар тога оквира може створити дотад невиђене увиде” (1989: 166). Епски јунак, делија девојка и жена ратница се након изласка из лиминалне фазе неретко мењају.

Та промена је очигледна код Грујице Новаковића, који је у српским усменим епским песмама атрибуиран као „дијете Грујица”. У *Грујици и Арапину* јунак током постлиминалне фазе сазрева и задобија нов статус. Савлађивањем непријатеља он доказује да је стасао и вероватно је реч о песми која испитује Грујичино јунаштво, пошто се он најпре номинује као „Грујица дијете”, а надаље уз епитет „млади”. Овакве ознаке губи тек кад се припрема да обави задатак. Новак га тада бодри речима: „Удри Грујо, усала ти рука!” (СНП III: 4), док је након што убије Арапина именован као: „Новаковић Грујо”, дакле као јунак који се доказао дораслим.

Када је реч о делији девојци, врло је често да она након лиминалне фазе прелази из статуса неударе у статус ударе, чиме се диже на друштвеној лествици за ступањ више. Притом, скидање маске функционише као чин ослобађања од мушког идентитета и доказује спремност иницијанта за промену. Такав је случај, на пример, у наведеној песми:

„Душо, злато, царевићу Мујо!
Кад сам теби срцу омиљела,
Купи свате, ходи по дјевојку;
И ја нијесам Пеиман спахија,
Него кћерца старца Диздар-аге.”
Кадар је је младу разумио,

Купи свате иде по дјевојку,
И за њу се био оженио (Богишић 1878: 96).

Жена ратница, иако удата, у појединим песмама такође мења свој положај. Рецимо, у песми о Куниној Златији јунакиња прекида брак с неадекватним мужем, који није поштовао породичну норму и преудаје се, а све то јој обезбеђује маска:

„Чујеш море, Куно Хасан-ага!
Ви'ш да ћу те сада објесити!
Ја нијесам Јован барјактаре,
Веће твоја Златија кадуна:
Ево има девет годинница,
Како си ме од мајке одвео,
Нијеси ми лица обљубио.”
Па објеси агу код Врбове,
Па се врати на бијелу кулу,
Па говори Сењанину Иву:
„Господару, од Сења Иване!
Ја нијесам Арнаут-Османи,
Него када Куне Хасан-аге,
Па сам дошла, да ти будем љуба” (СНП III: 28).

„Само на тај начин, кроз деструкцију и реконструкцију, то јест, трансформацију, могућ је уистину нов поредак. Стварност се жртвено урања у могућност појављујући се као нова врста стварности” (Turner 1989: 176).

Најзад, важно је нагласити да ова Гарнерова студија посебно истиче значај обреда и уметности приликом дефинисања друштвене драме, што описује у следећем пасажу:

У сложеној култури могло би се постојеће перформативне и приповиједачке жанрове, дјелотворне и приказивачке модалитете изражајне културе, схватити као дворану зрцала, још боље чаробних зрцала [...] у којима се друштвени проблеми, вредноте и кризе [...] зрцале као различите слике, преобликоване, оцијењене или дијагностициране у дјелима типичним за сваки жанр, које потом преузима други жанр да се боље истраже неки њихови аспекти, док се не освијетле многе фацете проблема, што ће омогућити својеврстан рад на опоравку. У тој дворани зрцала, одрази су разноврсни, неки увећавају, неки смањују, неки искривљују лица што у њих буље, потичући не само мисли него и снажне осјећаје те вољу проматрача да промијене свакодневицу (Turner 1989: 221–222).

Српске усмене епске песме с мотивом прерушавања мушкарца у жену, односно жене у мушкарца у том контексту средишња су тачка мисли једног колектива на тему рода. Оне се налазе негде између обредног театра, ритуалног маскирања где баба/ млада/ снашка, односно Лазар, краљ, барјактар подразумевају обједињавање супротности у циљу опонашања првобитног стварања света, с једне стране, и модерног позоришта, глуме као уметности, с друге. Стога нас не може чудити чињеница да је Лаза Костић инспирацију за своју драму *Гордана* пронашао управо у песми *Љуба хајдук-Вукосава* (СНП III: 49).

Феномен промене оличен је, између осталог, у преоблачењу, при чему улазак у поље „другог” омогућава ново искуство. Учесник у обреду, епски јунак, делија девојка, жена ратница, глумац, примери су на којима публика у најширем смислу те речи (посматрач, слушалац, читалац, гледалац) такође добија увид у могућност извртања стварности.

У студији *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure* Тарнер такође разматра појам „лиминалности” везујући уз њега поигравање с нормом, у најмању руку – њено извртање:

These liminal areas of time and space—rituals, carnivals, dramas, and latterly films—are open to the play of thought, feeling, and will; in them are generated new models, often fantastic, some of which may have sufficient power and plausibility to replace eventually the force-backed political and jurial models that control the centers of a society’s ongoing life (1987: VII)³¹.

Аутор своје ставове илуструје примерима из различитих култура и закључује: „liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of the sun or moon” (Turner 1987: 95)³². У нашој грађи особа која мења идентитет заиста привремено оставља за собом претходни живот, њен лик је прикривен маском, док други не виде шта се иза ње налази. Није искључено да свака родно прописана улога одиста функционише као маска иза које се скрива нечија индивидуалност.

У овој студији Тарнер, између осталог, помиње ритуале у којима жена осваја маскулини домен моћи, посебно када је колектив у кризи: „More frequently, rituals of this type may be performed when a major territorial division of a tribal society is threatened by some natural calamity, such as a plague of insects or famine and drought” (Turner 1987: 183–184)³³. Тиме се претпоставка да за изворима мотива прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца ваља трагати у обреду потврђује као основана. Актери слични баби/млади/ снашки, Лазару, краљу, барјактару заступљени су интернационално, а чувају космос у тренуцима када му прети разарање. Иако прерушавање епског јунака, делије девојке и жене ратнице нема ритуални смисао, његова намена јесте превара, али с циљем

³¹ „Ове лиминалне зоне времена и простора – обреди, карневали, драме и одскора филмови – отворени су за игру мисли, осећања и воље; у њима се производе нови модели, често фантастични, а неки од њих могу имати довољно моћи и вероватноће да временом замене присилно постављене политичке и правне моделе који контролишу центре одвијања друштвеног живота” (1987: VII).

³² „Лиминалност се често доводи у везу са смрћу, боравком у утроби, с невидљивошћу, тамом, бисексуалношћу, дивљином и помрачењем сунца или месеца” (Turner 1987: 95).

³³ „Обреди овог типа често се могу изводити када дође до значајне територијалне поделе племенског друштва када је оно угрожено неком природном катастрофом као што је најезда инсеката или глад и суша” (Turner 1987: 183–184).

одржавања заједнице коју угрожавају споља или изнутра, те ју је неопходно одбранити по сваку цену.

1.4.4. Карневализација

Мотив прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца у српским усменим епским песмама има комичну димензију. Чин маскирања повезан је с преваром, а смех изазива чињеница да је слушацац/читалац обавештен о аутентичном идентитету епског јунака, односно делије девојке или жене ратнице, док ликови с којима они долазе у контакт њега нису свесни. Из тога произлазе бројне хуморне ситуације, неретко и оне еротски обојене.

Излазак из маскулиног у феминини делокруг у контексту традиционалне културе патријархалног типа подразумева својеврсно унижавање, спуштање на друштвеној лествици. Иступање из фемининог у маскулини домен моћи није само по себи смешно, што не значи да су епске песме с мотивом преоблачења жене у мушкарца лишене комике. Напротив, стихови песме *Љуба хајдук-Вукосава* „Но опрости оне топузине, / Е сам многе ноге осветила” (СНП III: 49) припадају међу најсмешније управо због споја опречних ствари. Наиме, ту се алудира на освету жене ратнице која под маском удара мужа, јер ју је у браку шутирао, при чему је могуће говорити о детронизацији јунака, карактеристичној за обред и карневалску атмосферу. У песми *Кунина Златија* света води ка свргавању мушкарца који не обавља прописно своју супружничку улогу, те ће жена ратница деловати прерушена и свога мужа обесити, а након тога се преудати (в. СНП III: 28).

С обзиром на то да су поступци исмевања, батинања, детронизације владара, односно повлашћеног система вредности у спрези с карневалском атмосфером, смеховне елементе усмених епских песама у којима је присутан мотив маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца могуће је тумачити с аспекта Бахтинове теорије карневализације. У *Гаргантуелу и Пантагруелу* присутни су слични мотиви, а поводом њих Бахтин пише:

Погрда-свргнуће, као истина о старој власти, о умирућем свету, органично улазе у раблеовски систем слика и у њему се подударају с карневалским батинама и с прерушавањима, с травестијама. Рабле те слике црпе из живе народно-празничке традиције свога доба, али он је изванредно добро знао и античку књижну традицију сатурналија, с њиховим обредима прерушавања, свргнућа и батина (1978: 214).

Исто важи и за усмене епске песме, у њима се назире трагови обреда, али прерушавање добија нов смисао јер има циљ преваре.

Вратимо се за тренутак на песму *Кунина Златија* (в. СНП III: 28), где је мотив детронизације јунака најочигледнији и напомнимо да је сасвим близак обреду који помиње Бахтин:

„Галска традиција” на овоме плану развија и *тему рогова*. Реч је о свргавању остарелог мужа, о новоме акту зачећа с младим; у овоме систему слика *муж-рогоња* прелази на улогу *свргнутог краља*, старе године, *одлазеће зиме*: скидају му рухо, туку га и подсмевају му се (1978: 257).

О овом обреду детаљније пише Олга Фрејденберг у књизи *Поетика сижеса и жанра*. Инверзију улога на линији цар – роб она тумачи у контексту сатурналија где „роб пресвучен у цара, у ствари узима на себе царску суштину, а цар постаје прави роб” (2011: 103). Ритуал који се обавља у време испраћања старе и доласка нове године подразумева привремену замену улога, стари владар се враћа на своје место као нов, обновљен, пошто „цар у одећи роба и заточеника робује новом цару живота. Али, тиме слика још није исцрпљена. Постоји још и трећи чин у драми: цар превазилази смрт и у новом облику, већ као нови цар, опет почиње да влада” (Фрејденберг 2011: 104).

Свргавање владара, његово умирање и поновни долазак на власт прате календар (дешавају се у тренутку смене две заокружене временске целине), а на симболичком плану остварују везу с мајским обредом, односно лутком Јарилом с којом се обавља низ обредних радњи.

Лутку праве од трске, или сламе, или дрвета, заједнички је носе на воду и тамо потапају; успут се одвија плач, и један део спроводника покушава да освоји лутку, део спроводника је истргне и грубо се ругајући, баца је у воду; после сахране једу, пију и бучно се веселе. Често ту лутку не потапају него спаљују, или је не сахрањују него жене: овде се тај обред спаја са обредом мајског пара, поготову када Јарило – није лутка него маскирани мушкарац или жена. Тада се припаја и познати комплекс „цара и царице”, ходања у поворци, женидбе и сл. Повезаност тих обреда са плодношћу и њихово везивање за сетву и жетву су општепознати (Фрејденберг 2011: 109–110).

Наравно, поводом епске песме могуће је говорити само о паралели с неким обредом сличног типа, пошто Златија старог мужа одиста мења новим, али тек у тренутку када је супруга доведена у готово безизлазну ситуацију, јер је занемарена и онемогућена у обављању феминине улоге у друштву. Пошто се није успела остварити ни у родитељској улози, она се жали мајци:

Ево има девет годинаца,
Како си ме удомила, мајко,
Још ја не знам, шта је мушка глава,
Нит је моје лице обљубљено:
Љети ага иде по четама,

Те доводи танане робиње,
Па он љуби лијепе робиње,
Зими ага иде у механе,
Те он љуби крчмарице младе (СНП III: 28).

Ови стихови описују тежак положај жене, којој маска омогућава да освоји нови делокруг и тиме реши свој неповољан статус. У контексту истраживања Олге Фрејденберг, могло би се говорити о томе да су у песми *Кунина Златија* кроз травестију, замену улога, освету, ругање, преудају посредно активирана сећања на обреде плодности, пошто јунакиња из заједнице која је, без њене кривице, јалова прелази у нов брак, како би дошло до преокрета. Напоменимо још да се Златија удаје за некадашњег просца, Ивана Сенковића, што би могло одговарати обреду враћања старог краља на трон и то у смислу обнове, ревитализације живота.

Једна димензија хумора у нашем корпусу у спреси је са спојем супротних појмова, најпре опозиције мушко – женско која даље за собом повлачи и низ других, на првом месту преиспитују се сва значења која су приписана маскулином односно феминином. Епски јунак, делија девојка и жена ратница делују на граници два статуса, што је карактеристично и за учеснике у обреду и карневалу, где се свет изврће на наличје, а то је најочигледније управо у прерушавању (в. Вахтин 1978: 96). У преоблачењу Бахтин види широки феномен у којем су спрегнуте различите, често и супротстављене вредности у чијој се релативизацији огледа безграничан низ могућности.

Још је важнији мотив *маски*. То је најсложенији и највишезначнији мотив народне културе. Маска је везана с радошћу смена и метаморфоза, с веселом релативношћу, с веселим негирањем идентитета и истозначности, с одрицањем тупе подударности са самим собом, маска је у вези са мењањима, метаморфозама, нарушавањима природних граница, с исмевањем, са надимком (уместо имена); у маски је оличен играчки принцип живота, у њеној основи лежи сасвим посебан узајамни однос стварности и слике карактеристичан за најстарије обредно-представљачке форме (1978: 49).

Други вид комике у контексту наше грађе подразумева везу између смеховних и еротских елемената која је неодвојива од тела и његових трансформација. Епски јунак у женској одећи најсмешнији је у тренутку када му Турчин с којим он треба да ноћи опипава груди уз коментар:

Хај девојко, жалостна ти мајка!
Младу ли те мајка удавала,
Ти не имаш дојка ни једнога! (СНП III: 4),

при чему се телесни „недостатак” објашњава недовољном стасалошћу „девојке”.

Када је реч о делији девојци или жени ратници, смешне су ситуације када оне задиркују мушкарца, алудирајући на хомосексуалну везу речима: „Ноћас ћеш ми бити за цувана” (Шаулић 1929б: 73).

Еротско и смешовно у спрези су увек када мушкарац помисли да ће ноћити с другим мушкарцем. У песми *Бег Љубовић* младожења приликом свођења младенаца скида вео с невестиног лица и препознаје свога саборца у рату (јер је његова заручница, прерушена, заиста војевала с њим) и изговара речи:

А ту ли си, од курве копиле!
Какву сам ти жалост учинио,
Што м' нијеси до сад погубио,
Но си мене ноћас нагрдио? (Милутиновић 1837: 107),

након чега бежи, а млада га прогони све док му не покаже дојке као потврду женског идентитета.

Фингирање физичког контакта између две жене такође је присутно у нашем корпусу, пошто делија девојка или жена ратница прикривају свој пол, односно привремено преузимају мушки родни идентитет. Кунина Златија венчава се за сестру Ивана Сенковића (иначе свог некадашњег просца и будућег младожење), а свођење младенаца истог пола описано је уз коментар:

Ал' да видиш чуда великога:
Намјери се ђаво на ђавола,
Одмиче се једно од другога (СНП III: 28).

У контексту Бахтинове студије телесне трансформације и сам чин прерушавања могу имати еротску, смешовну и гротескну димензију. Најпре треба напоменути да телесно начело у обреду и карневалу има изузетно значајну, чак кључну улогу. „Народна култура прошлости је увек, на свим етапама свог хиљадугодишњег развоја, настојала да надвлада смешом, да отрезни, да преведе на језик материјално-телесне доње стране (у амбивалентном смислу) све чвористне мисли, слике и симболе официјелних култура” (Bahtin 1978: 410).

Ипак, у нашем корпусу маскирање омогућава ширење граница значења која се приписују мушком, односно женском телу, при чему индивидуа осваја нове улоге, иначе социјално неприхватљиве за аутентичан родни идентитет епског јунака, то јест делије девојке или жене ратнице. Маска функционише као средство изолације, а сваки покушај да се тело испод промењене одеће докучи, поред еротских елемената, укључује и смеш. У општем смислу њихов страх се своди на зазирање од кршења строго утврђених социјалних норми. За народну културу је иначе својствено да исмева предмет сопствене бојазни (в. Bahtin 1978: 411).

Живот с маском наспрам оног без ње наизглед функционише као празнична, карневалска атмосфера у односу на свакодневицу, односно потенцијално подразумева релативизацију друштвене хијерархије и социјалне норме (в. Bahtin 1978: 16). Тако делује само на први поглед. Истина, измењено рухо омогућава освајање новог домена моћи. Границе међу родним улогама јасно су постављене и у нашем се корпусу не релативизују, већ управо потврђују демаскирањем, које је истовремено и неизбежан повратак у првобитно стање ствари.

1.4.5. Феминистичке теорије и родне студије

Данас се термином феминизам означава толико комплексан, флуидан и широко разуђен појам да се пре може говорити о феминизмима, односно различитим видовима приступа положају жене у друштву. Културном, историјском, антрополошком, биолошком, психолошком и, најзад, књижевном идентитету жене, приступа се с критичког аспекта, при чему се оповргавају бројне дотада актуелне поставке из више научних области. Будући да се, између осталог, бавимо мотивом прерушавања жене у мушкарца у српским усменим епским песмама која притом излази из фемининог у маскулини домен моћи, значајна је књига *Књижевне теорије XX века* два пољска аутора, Ане Бужињске и Михала Павела Марковског, тачније њен део посвећен феминизму и родним студијама³⁴ (в. 2009: 425–520).

Корени феминизма сежу до деветнаестог столећа. Француски социјалиста-утописта Шарл Фурије први је употребио овај термин још 1830. године, а 1890. он се конкретно доводи у везу са сифражеткињама у Енглеској, где подразумева заштиту права жена. Најпре је био друштвени и политички покрет којем се у другој половини двадесетог столећа прикључују и сложена истраживања с мноштвом некад чак и међусобно опречних струјања.

Приликом систематизације овако комплексног правца Бужињска³⁵ се пре свега држи основне поделе на социополитички и академски феминизам. У феминистичком покрету, односно социополитичком виду феминизма, разликујемо први, други и трећи талас. Његова академска варијанта обједињује разнолике приступе проблему

³⁴ Иако енглески термин „gender studies” у овој књизи задржава свој изворни облик („gender” студије), ми смо се определили за други вид превода: родне студије. Исто тако нећемо користити термине: „биолошки пол” нити „друштвенокултурни пол”. За енглеске термине „sex” и „gender” користит ћемо речи: пол и род, који су нам се учинили погоднијим.

³⁵ Поглавља *Феминизам* и *Gender u Queer* написала је Ана Бужињска.

обесправљености жена, који се посматра кроз призму: науке о књижевности, филозофије, културних истраживања, педагогије, психологије, социологије, итд, а у оквиру ње могуће је издвојити још и: женске студије, те феминистичку, родну и гинеокритику (в. Vužinjska–Markovski 2009: 428–429).

Најпре ћемо се осврнути на таласе социополитичког феминизма. Први талас је покренут на преласку из деветнаестог у двадесети век, а трајао је све до шездесетих година двадесетог столећа. Жене су се бориле за правну, политичку и друштвену равноправност међу половима и указивале на бројне видове дискриминације жена током историје са жељом да се њихов положај промени набоље. Најјача струја биле су америчке и енглеске сифражеткиње, при чему се посебно издваја *Други пол* Симон де Бовоар из 1949. године. На њену девизу „Жена се не рађа као жена, већ то постаје” (1982б: 11) касније ће се ослањати феминисткиње разних праваца. Њоме Џудит Батлер отвара своје капитално дело *Невоља с родом* и ову мисао разрађује приликом креирања основне поставке родних студија која се односи на чињеницу да је род друштвена конструкција (в. 2010: 45). *Други пол* је изазвао бројне контроверзе унутар феминистичких кругова, али и изван њих. Бовоарова је жени приписивала категорију другости, не би ли нагласила њен подређен друштвени статус и негативне конотације које су јој се у патријархалној култури приписивале. Према мишљењу Де Бовоарове, жена се „детерминише и разликује од мушкараца, а не он у односу на њу – она је небитно према битном” (1982а: 12). Наглашавала је да би основни разлог за овакву дистрибуцију женског могла бити њена телесност, пре свега зато што је, због способности репродукције, жена била ограничена на послове у кући и око деце.

Други талас феминизма обухвата шездесете, седамдесете и осамдесете године двадесетог века, а његове заступнице су стављале акценат на полне разлике, у потрази за диференцијалним одредницама између мушкараца и жена. Почео је 1963. године, када је штампана књига *Мистика женствености* Бети Фридан. За назив овог таласа заслужна је Марша Вајмар Лир. Она је 1968. године под њега подвела покрете настале шездесетих година у Сједињеним Америчким Државама, Енглеској, Француској и Немачкој (в. Vužinjska–Markovski 2009: 432). Чињеница да је 1964. године у Сједињеним Америчким Државама у Седмом амандману Закона о грађанским правима, између осталог, уведена забрана полне дискриминације битно је утицала на феминистички покрет. У другом таласу се инсистира на полним разликама и афирмише оно што је карактеристично женско, а ова категорија се више не посматра као негативна страна низа дихотомија.

Трећим таласом се назива покрет из деведесетих година двадесетог века, када феминизам улази у својеврсну кризу. Крајем прошлог столећа могло се критички приступити конкретним појавама у друштву које су изазвали први и други талас. Овај талас је био радикалнији од претходна два, а његова кључна поставка тичала се разноврсности. Више није реч о жени као универзалној категорији, већ о женама: множинском облику који је укључивао представнице различитих раса, етничких група и сексуалних оријентација. Крајњи резултат био је плурализам, односно настанак бројних подела у феминизму, што је данас једно од његових најкарактеристичнијих својстава.

Академски феминизам настао је шездесетих година двадесетог века, најпре на америчким универзитетима, а потом и оним у Енглеској и Француској, где се критикује образовни систем који су креирали мушкарци белци. С обзиром на то да се развијао напоредо с другим таласом, постао је теоријска потпора конкретним дешавањима на друштвенополитичком плану. Овај вид феминизма имао је велики број различитих фракција.

У универзитетским круговима у Енглеској и Сједињеним Америчким Државама најпре су се издвојиле женске студије, које већ шездесетих година двадесетог века постају најзначајнији облик академског феминизма, чији је циљ био да створе целовито знање о положају жена у историји, култури, политици и друштву (в. Вуџинска–Markovski 2009: 437). Предмет проучавања била је категорија женскости, а основни циљ утврђивање њених специфичности чијим би се истицањем могле укинути негативне представе о жени. Данас се термином женске студије обухватају све варијанте академског феминизма: његова историјска, теоријска и критичка перспектива.

За нашу тему најзначајнији правац у оквиру академског феминизма јесте феминистичка критика, усмерена на проучавање књижевности, њеног језика и научних поставки с аспекта женског искуства. Ова струја је заслужна за инспиративне анализе женских ликова у англоамеричкој прози чиме се скреће пажња на стереотипе патријархалне културе и доминацију фалогоцентризма у књижевности. Друга изузетно важна тековина феминистичких критичарки јесте оживљавање заборављених списатељица које тада улазе у женски књижевни канон. Феминистичка критика је имала разне варијанте од којих се истичу: гинокритика (где се посебно издваја и арханологија) и женско књижевно стваралаштво.

Жена и њено дело разликују се на: биолошком, лингвистичком, психоаналитичком и културном нивоу. У тим смеровима се и кретао приступ

феминистичких критичарки које су, у зависности од свог научног полазишта, понудиле низ интердисциплинарних поставки. С биолошког становишта, књижевно дело жене у директној је спречи с њеним телом у анатомском и физиолошком смислу.

Када је о антрополошком полазишту реч, издваја се рад Шери Ортнер *Жена спрам мушкарца као природа спрам културе?* (2003: 146–176) где се жени приступа са ширег плана, уз тежњу да се објасни њена подређеност у друштву. Жена у различитим културама има врло комплексну симболизацију, а Шери Ортнер посебно издваја представу о њеној блискости с природом (пре свега телесној, а потом и психичкој). Како су феминистичке антрополошке успеле да на неки начин помире сва опречна, а понекад и радикална струјања у феминизмима, најбоље показује следећи сегмент: „То ће рећи, ми не тврдимо да су биолошке чињенице небитне или да мушкарци и жене нису различити, већ да ове чињенице и разлике попримају значење више вредног/мање вредног тек у оквиру културно дефинисаних вредносних система” (Ortner 2003: 152). Даље, Ортнерова објашњава да је нижи положај на друштвеној лествици жена добила управо зато што је постављена у аналогију с природом. Мушкарац, изасланик културе, у таквом контексту наоко с правом себи потчињава припадницу супротног пола, као што се културним тековинама природа превазилази. Ипак, жена је судеоник друштвеног живота, она уводи децу у културу упознајући их с кодексом понашања заједнице чији су део. Крајњи закључак односи се на међуположај жене: она истовремено припада и суделује у култури, али се сагледава као биће на граници између природе и културе (в. Ortner 2003: 171). Тако она добија улогу медијатора, пошто бића преводи из једног света у други (овде се, пре свега, мисли на потомке), а истовремено се сама налази на међи (у нашем корпусу дословце), одакле и потичу амбивалентна схватања о њој. Стога је друштвена улога жене маргинализована, њена функција се сматра мање битном од мушке, те се поима као биће нижег реда, мада то није тако у најужем социјуму, кућном кругу, где је жена, с једне стране, својеврстан „улаз” на овај свет као родитељка, док је, с друге стране, и те како значајна и за култ мртвих, пошто спрема покојника пре сахране. Тежња жене да учествује у јавном животу бива потиснута на следећи начин: „У овом систему се напори жена да суделују у моћи сматрају ’неприродним’ и дезинтегришућим тенденцијама и стога се неприкривеним идеологијама негирају све импликације конфликта у приватној сфери” (Parić–Sklevicky 2003: 27). У нашој грађи оваква схватања се потврђују, јер се маскирањем омогућава прелазак из маскулиног у феминини и фемининог у маскулини домен моћи.

Друге струје академског феминизма јесу „арханологија”, „црни континент” или „écriture feminine”. За нас су интересантна схватања Лис Иригарај која је посебно наглашавала значај женине телесности у стварању; уз став да жена пише сопственим телом. Као и друге постмодернистичке феминисткиње, традиционална схватања о жени сматра конструкцијом западне, фалогоцентричне културе где се жена спрам мушкарца сматра објектом спрам субјекта, као „дефектан одраз мушког идентитета” (Vužinjska–Markovski 2009: 459). Истицала је како је најпре потребно деконструисати овакву хијерархију, а потом конструисати нову, окренуту ка женском идентитету који је у потпуности независтан од мушког. То је било могуће постићи: стварањем индивидуалног женског језика, изградњом женске сексуалности и пародирањем понашања које су мушкарци наметнули женама (в. Vužinjska–Markovski 2009: 460).

Када је реч о родним студијама, издвојићемо корпорални феминизам Џудит Батлер и њену књигу *Невоља с родом* (2010). Родне студије представљају правац с наглашеним сензибилитетом за другост, пре свега, по питању полних разлика. Термином „род” се, као и у енглеском језику („gender”), алудира на граматичку категорију, дакле, на нешто што је конструисано и конвенционално прихваћено, како би се разликовало у односу на термин „пол” који активира значење природне одреднице. Овај правац, настао седамдесетих година у америчким културним круговима, био је пре свега усмерен на појединца, наглашавајући да се не осећа сваки мушкарац као стопроцентан мушкарац нити свака жена као стопроцентна жена, макар не када је реч о улогама које су им још на рођењу приликом констатације пола доживотно приписане. Неке заступнице родних студија ишле су чак толико далеко у свом радикализму да су инсистирале на томе да је не само род (у смислу свега оног што друштвени систем намеће једном бићу као женском или мушком), већ и пол констукција³⁶.

Корпорални феминизам Џудит Батлер имао је јаку основу у поставкама постмодерних филозофа: Жила Делеза, Жака Дерида, Мишела Фукоа и Жака Лакана али и француских заступница феминистичке теорије: Елен Сиксу, Јулије Кристеве и Лис Иригарај (в. Vužinjska–Markovski 2009: 497). Основна теза ове струје односила се на одређење субјекта који се истовремено сматрао и родно одређеним и полно-телесним. Корпорална перспектива објашњава да тело може да задобије моћ, чиме се објашњавају полне разлике, а потом та потенција, приписана једној материјалности, прелази и на психу, при чему субјект себе идентификује или као жену или као мушкарца. У том кључу

³⁶ О томе више у студијама Џудит Батлер (2001, 2010).

есенцијалисти тумаче пол као узрок, а род као његову последицу и истичу њихову каузалну везу.

Међутим, Џудит Батлер је сматрала да је управо род (као друштвена конструкција) оно што изграђује пол. Тело жене је на тај начин одређено оним што јој културни систем намеће већ на рођењу и то именовањем детета женског пола девојчицом. Батлерова се овде ослања на Остинову теорију перформативних чинова. Перформативи су искази са покретачком моћи, дакле, искази са снагом „утврђивања одређених стања ствари или ситуација” (Буџинска–Markovski 2009: 499). Основ проблема пола и рода налази се у језику којим се субјект одређује пре него што уопште стигне да се оствари. Након поновног прихватања и обављања полне улоге, јединка задобија род, који касније постаје културна конвенција.

Потребно је још једном појаснити да Батлерова не сматра да род произлази непосредно из пола, већ се конституише преко дискурса управо путем перформативних чинова. Услед сталног понављања понашања у складу с оним што се сматра „женским”, субјект своје тело обликује онако како се од њега очекује, с обзиром на то да је од почетка полно идентификован. Ауторка књиге *Проблем с родом* перформативну производњу полне онтологије сматра маскаралом која се може интерпретирати као „двострука функција меланхолије. Маска има двоструку функцију током процеса инкорпорације, што је начин уписа меланхоличне идентификације у тело, а потом и начин њеног испољавања на њему; она је заправо ознака тела према калупу Другог који је одбијен” (2010: 134).

На крају смо дужни да истакнемо како су за нашу тему најзначајнији антрополошко становиште у феминизму, с једне, и родна теорија Џудит Батлер, с друге стране. Српске усмене епске песме с мотивом делије девојке и жене ратнице подразумевају јунакињу која се прерушава у мушкарца како би могла функционисати у општепознатим кодовима маскулиног понашања, где она сасвим легитимно и сврсисходно обавља нову улогу, при чему њен пол другима није познат. Ту ћемо затећи низ ситуација које недвосмислено потврђују тезу да је род друштвена конструкција. Има и примера што у потпуности одговарају перформативним чиновима, а исто важи и за мотив маскирања мушкарца у жену. Поменути кругови песама утолико су драгоцени уколико њихов творац (народни певач) припада патријархалној култури и не ствара их тенденциозно. Ипак, до деконструкције родног идентитета у оквиру наше грађе не долази, јер се јунак, односно делија девојка и жена ратница увек враћају натраг у сопствени маскулини, то јест, феминини домен моћи.

2. ОБРЕДНИ КОНТЕКСТ МАСКИРАЊА

2.1. Обреди у којима је заступљено маскирање мушкарца у жену и жене у мушкарца

Поступци којима човек премоделује сопствено тело заузимају значајно место у обредима код Срба, али и у ширем словенском па и интернационалном контексту. Начинити себе различитим од онога што заиста јесмо, маскирати се, на пример, у животињу или припадника супротног родног идентитета, јесте промена статуса која у ритуалу представља само један вид преласка из устаљеног у неуобичајени ред ствари. Према Елијадеу „учествовати религиозно у једном празнику подразумева излазак из 'свакодневног' временског трајања и уклапање у митско Време реактуализовано кроз празник” (2003: 110).

Обредне поворке опонашају догађаје што су се одиграли „in illo tempore”, с циљем да обнове сваки аспект космоса чији су саставни део и тиме обезбеде берићет читавој заједници. Маска омогућава приближавање ономе у шта се прерушавамо, олакшава опонашање првобитног стварања света. Тако је, рецимо, баба/ млада/ снашка истовремено мушки учесник у коледарском обреду, али и легитиман репрезент женског принципа у симболичком смислу. С друге стране, Лазар у лазарицама, односно краљ и барјактар у краљицама јесу девојчице чији се положај у заједници пропитује и помера (јер су оне иницијанткиње које се приказују стасалим за удају, или напредују ка томе) али такође репрезентују маскулини домен моћи.

У српском обредном календару „година се делила на два полугођа – 'ђурђевско' и 'митровско', свако са својим привредним и пословним дешавањима” (Недељковић 1990: VIII). Њихова наизменичност изискује понављање радњи за које се држало да доприносе како свеопштој плодности тако и комуникацији с оностраним. Веровало се да се тиме обнављало време и потпомагао безбедан прелазак из једног периода у други. Празници су организовани према кретању сунца: зимској краткодневици, пролећној равнодневици, летњој дугодневици и јесењој равнодневици, а они су одређивали редослед земљорадничких и сточарских послова (в. Недељковић 1990: VII–XII; уп. Перић 2018: 486). Поједине светковине одређене су месечевим менама. Ипак, и соларни и лунарни календар накнадно су християнизовани, али у култу плодности и култу мртвих сачувани су реликти некадашње многобожачке религије.

Први значајнији обред у току године јесте коледарски. Обављао се од почетка божићног поста, током Божића, Нове године, Богојављења, све до 6, односно 19. јануара

(в. Марјановић 2008а: 69), дакле, током смене два периода, на њиховој граници. Ритуали око зимског солстиција имали су за циљ да се испрати старо и прослави наступање предстојећег лета (в. Кулишић–Петровић–Пантелић 1970: 180) уз изговарање поздрава што претходи добрим жељама: „Добар вече, коледо, домаћине, коледо!” (СНП I: 189).

Пролећном еквиноцију најближи је лазарички обред за који је познато да се изводи уочи Лазареве суботе (в. Карацић 1852: 320), дакле последње недеље ускршњег поста. С обзиром на то да прославља Лазарево васкрсење (в. Антонијевић 1997: 109–121), истовремено се може говорити о празновању поновног буђења вегетације, односно периодичне обнове природе, а њено изазивање и подстицање јасно је маркирано у стиховима: „Обртај се, Лазарко, / Нек с’ обрне пролеће” (Бован 2000: 87).

За лазарицама су следиле краљице које су сачувале старији слој народних веровања. Ишле су у опход о Духовима, понегде и на Ђурђевдан или Спасовдан (в. Толстој–Раденковић 2001: 297). У песмама је чак сачувано апострофирање словенских божанстава плодности (у виду припева): „Цвати цвеће разговорно, Ладо, Ладо!” (Златановић 1994: 115) или: „Краљу, светли краљу, Љељо!” (СНП I: 159)³⁷.

Празнични дани обележени су као „несвакидашњи, безвремени, двосмислени, на рубу, свети” (Лић 2002: 54). Поменуте категорије могу се објединити термином „лиминалности”, специфичним за обреде прелаза у чијим се оквирима односе на средишњу фазу у виду својеврсног међустања како за појединца тако и за целокупну заједницу (в. Ван Генеп 2005: 15).

Светковина представља границу у најширем смислу те речи, она није само просторно-временска, реч је и о друштвено-социјалној међи. Учесници обредно-опходних поворки одбацују стари и преузимају нови статус, при чему је могућа појава мушкарца преобученог у жену, попут бабе/ младе/ снашке код коледара, док се девојке прерушавају у Лазара код лазарица, краља и барјактара код краљица. Маскирање игра значајну улогу приликом трансформације, а дефинише се као „’обрнуто’ одевање,

³⁷ О значењу овог припева и словенском божанству плодности, које се у наведеним стиховима апострофира, писао је Борис Рибак у књизи *Паганство Старих Словена* (в. 2015: 422–451), при чему се Ладин статус божанства доказује управо рефренима овог типа (в. 2015: 425), као и црквеним забранама које сежу до прве половине XV века, где се Љељино и Ладино име помиње управо поводом обреда око Духова и празника Тројице (в. 2015: 427–428). Да није реч о пуком рефрену, већ зазивању божанства, јасно се види у директном обраћању Љељи и Лади у вокативу, што указује на неку врсту молитве за благања (в. Ribakov 2015: 431). Напоменимо још да крајњи закључак који Рибак поводом ове две богиње изводи јесте „да је знатан број индоевропских народа централне и источне Европе поштовао култ две рођенице, при чему су старију рођеницу – мајку звали Лато или Лада, док је име млађе варирало: код Прасловена то је била Лела, Лала, Лел, а код Грка – Артемида, покровитељка земљорадње и плодности која у себи чува мноштво одлика архаичне ловачке богиње” (2015: 450).

супротно уобичајеном, уз успостављање понашања обрнутог реда” (Марјановић 2008а: 14), што вишеструко одговара изласку из свакодневице у изокренуту стварност празника. „Учесници обреда само се током ритуала понашају другачије, а ритуално антипонашање се оправдава, јер постоји свест о његовој обредној функцији” (Vukmanović 2014: 285).

Учеснице у лазаричком и краљичком обреду учешћем у њему доказују своју зрелост, постепено се крећу од девојчице ка девојци и припремају да у предстојећем периоду постану жене, те за њих одлазак у опход истовремено има иницијацијску функцију и представља оспособљавање за удају, на шта недвосмислено алудирају песме намењене момку:

Седи момче на одару
Премењено, накићено,
Само неје ожењено.
Жените га, не држ’те га;
Ми ће мому да нађемо: –
’Ел Лазара, ’ел Лазарку
’Ели друге запевкиње
– Ајде боље одпевнице (Кића 1924: 6/2)

односно:

Овој момче нежењено,
Коју ће му доведемо:
Да л’ царицу ’ел краљицу?
Царица си цара има,
Краљица си краља има.
Ће дадемо левокрајке,
Ће дадемо деснокрајке;
Оне јадне момка немав! (Златановић 1994: 124).

У посебним данима извођачи обреда имају повишену моћ и на себе преузимају медијаторску улогу премошћавања јазу између земаљског и небеског света. Чин прерушавања део је прелиминалне фазе обреда прелаза и подразумева одвајање од пређашњег статуса. Обављање ритуала под маском представља средишњу, лиминалну фазу при чему „маска даје слободу таквим радњама које би се, у друго време и без маске, схватале као разузданост и раскалашност” (Проп 2012: 212). Скидањем костима започиње постлиминална фаза када се индивидуа (али и целокупна заједница) мењају, у појединачним случајевима и пењу на друштвеној лествици. На пример, сматрало се „да се не може удати она девојка која није учествовала у лазарицама” (Зечевић 1983: 70; уп. Карановић 2010а: 32). Поред предочене иницијацијске и посредничке функције, обредне поворке доносе добре вести у виду благослова:

Ми дођосмо, глас донесмо,
Трмке ти се изројиле,

Све ројаци ка облаци.
Краве ти се истелиле,
Све волови виторози,
Ми дођосмо, глас донесмо,
Овце ти се изјагњиле,
Све овчице калушице (СНП V: 165).

При томе је очигледна њихова повезаност с култом плодности, али и култом мртвих (пошто весници долазе с другог света).

Истовремено, бити мушко и симболички представљати жену (код коледара), односно уједно носити женски родни идентитет и скренути у мушки домен (код лазарица и краљица) омогућава костим који бабу/ младу/ снашку, Лазара, краља и барјактара помера ка ономе у шта се прерушавају. Овде је могуће говорити о андрогину у изворном значењу тог термина, с обзиром на то да током ритуала издвојени учесници означавају „укупност здружених магијско-религијских моћи оба пола” (Elijade 1996: 73), а не само „сензуалн[о] савршенств[о] које проистиче из активног присуства оба пола у једном бићу” (Elijade 1996: 73), односно истовремено постојање и мушког и женског репродуктивног органа на једном телу, како је овај појам касније схваћен. Ипак, треба имати на уму да је оваква инверзија сасвим ограничена, строго прописана и увек привремена.

Дакле, преузимање другачијег статуса у обреду свакако нема сврху да некога убеди како маскирани мушкарац или жена одиста припада супротном полу. Осим тога, преузета родна улога није произвољна и има јасан циљ комуникације с вишим силама, чиме се обезбеђују повољни услови за плодност вегетације, животиња, а самим тим и људи. На празник се заузима „status quo ante”, а космос се у ритуалу поново креира имитирањем првобитног, митског стварања, при чему обрнут ред ствари (самим тим и релативизација опозиције мушко – женско) добија виши, сакрални смисао и то на колективном нивоу.

То значи, у ствари, да човек сања о новој егзистенцији, регенерисаној, пунијој и значајнијој. Не ради се о некој мрачној жељи, скривеној унутар сваке људске душе, да се периодично обнавља, према моделу космичког обнављања. Оно о чему се сања и нада у таквим тренуцима опште кризе, јесте да се стекне дефинитивна и општа обнова, „renovatio” који би могао да преобрати егзистенцију. Управо таквој обнови тежи свако аутентично религиозно преображење (Елијаде 1994: 171).

Целокупна заједница о светковинама се нада преокрету боље, верује у моћ обредних поворки и примајући их у сопствени дом индиректно учествује у ритуалу прижељкујући напредак на свим нивоима, како за целу породицу тако и за сваког њеног члана понаособ.

Прерушавање игра значајну улогу у изокретању стварности и оно је навело проучаваоце да размисле о коренима српског позоришта и пронађу их управо у обреду, односно такозваном обредном театру. О томе је код нас међу првима писао Лаза Костић у есеју *Народно глумовање*³⁸.

У прилог Костићевој тези иде и чињеница да је култ Бахуса постојао на централном Балканском полуострву од I до IV века, што је посведочено археолошким истраживањима (в. Пилиповић 2011).

Исцрпан преглед бележења и проучавања традиционалних драмских форми у својим радовима је представила Јасмина Јокић (в. 2011а; 2011в; 2013). Од маскирања се полази и у докторским дисертацијама Драгослава Антонијевића и Весне Марјановић, где се обред посматра као почетак глуме (в. Антонијевић 1997; Марјановић 2008а). Виктор Гарнер такође види везу између ритуала и позоришта у студији *Од ритуала до театра: озбиљност људске игре* (в. 1989).

Важно је још нагласити да обредна травестија има интернационалан карактер. Драгослав Антонијевић у *Дромени* пише о прерушавању мушкарца у жену, односно жене у мушкарца код различитих народа. На пример, актер врло сличан баби/ млади/ снашки из коледарске поворке присутан је у обреду калогероса код Грка, затим код влашких лигучара, македонских џамалара, бугарских кукера и сурвакара³⁹, а затиче се и код Румуна (в. 1997: 27–80).

Да закључимо, већ се у романтизму примећује универзалност феномена замене родног идентитета маскирањем, при чему су истакнуте његове интернационалне размере када је реч о ритуалном контексту. Додајемо да се из обреда изнедрио не само драмски књижевни род, већ се, могуће је, одатле у одређеној мери конституисала и обредна лирика, при чему су стихови део шире синкретичке уметничке форме начињене од песничких, музичких, кореографских, глумачких и ликовних елемената (декорације и костимографије).

Анализираћемо, надаље, пределовање људског тела у смислу изласка из аутентичне родне улоге код појединих учесника коледарских, лазаричких и краљичких обредно-опходних поворки, с настојањем да се одговори на питања: када долази до овог

³⁸ „Домишљао сам се, да је можда у најстаријим незнабожачким народним обичајима прва клица драмског живота. Чини ми се, да је у коледама, краљицама, ладалицама и додолама исти зачет, што га испитивачи старина налазе за јелинску драму у свештеним обредима мисирског Озира, у фригијској служби Кибели-Атис и Адонису, што се у Грка развило из обичаја *Кабирске смрти* у занос око бога Диониса, Бака” (1893: 361).

³⁹ О маскирању у бугарским обредима види студију *Маска и було* Георга Краева (2003).

типа маскирања, ко се прерушава, како то чини, с којом функцијом, какав је однос осталих учесника и посматрача обреда према баби/ млади/ снашки, Лазару, краљу и барјактару, на који су начин транспоновани њихови ликови у српским усменим лирским песмама.

2.2. Баба/ млада/ снашка у коледарском обреду

Коледари су се припремали за извођење обреда неколико дана пре Светог Игњата, или од Светог Николе (в. Кулишић–Петровић–Пантелић 1970: 180). Пошто доминирају драмски у односу на играчке елементе, највише је посла било око израде маски, костима, реквизита и учења песама. Интересантно је, на пример, и ритуално купање коледарске поворке у води захваћеној испод пробијеног леда у реци или на језеру, које је имало лустративну функцију, што подразумева симболичко чишћење од грехова уочи одласка у опход (в. Толстој–Раденковић 2001: 278). Прање је иначе карактеристично за иницијацију, где има функцију обреда одвајања (в. Ван Генеп 2005: 62). Кретало се у зору, обиласци су почињали на Светог Игњата, а били најинтензивнији на Бадњи дан, Божић, уочи Нове године, на Светог Стефана и Богојављење. Посећивала се свака кућа у селу, изузев оних у жалости (в. Зечевић 1983: 69). Ишло се са запада на исток, а у планинским крајевима од доњих делова навише (в. Толстој–Раденковић 2001: 278), од заласка ка изласку сунца, вероватно како би се из мрака прешло у светлост, односно из старе у нову годину, у периоду након зимске краткодневице с данима који постају све дужи, а у заједници се очекује преокрет набоље. Крај обреда је изискивао гозбу коледара, а вечеру су правили од дарова. Када је реч о обавезама у периоду кад је поворка већ била растурена, занимљиво је како су учесници „поштовали забрану да ступају у полни однос са женама неколико дана после опхођења кућа” (Толстој–Раденковић 2001: 278).

Обред је изискивао дизање велике буке виком и лупањем (в. Антонијевић 1997: 55–56) како би се отерали зли духови. Магијске радње имају двојаки смисао пошто су истовремено повезане с култом предака, који је видљив, на пример, у царању ватре у огњишту (в. Ћупурдија 1982: 60), али и култом плодности, што је, рецимо, очигледно у засипању кућа сламом (в. Чајкановић 1994а: 186–195). Оба култа су међусобно преплетена, с обзиром на то да се царање ватре обавља штапом, сабљом, мачем и другим сличним реквизитима који симболишу мушки принцип, фалус, док бацање сламе на под истовремено подразумева и успостављање контакта с доњим светом. Исто тако,

подизање чиније увис с циљем да се покаже колико ће порастати усеви показатељ су обреда извођеног у земљорадничкој заједници, док су маске зооморфног типа јасна индикација значаја сточарства. Такође, приношење жртве дивљим животињама о божићним празницима наводи нас на закључак да су поменуте врсте костима и њима аналогних предмета недвосмислено указивали на присуство тотемизма, посебно ако имамо на уму оне најучесталије, које су представљале вука, док се дрвени коњ (којег су коледари јахали), као још једна хтонска животиња, може довести у аналогију са словенским богом Световидом (в. Чајкановић 1994б: 482–488).

У песмама коледари су весници добрих жеља, доносе гласе с „оног” на „овај” свет. Представљају се искључиво као група, те у стиховима нема помена ниједног појединачног учесника, самим тим ни бабе/ младе/ снашке. Да су се заиста поимали као посетиоци из зоне оностраног илуструју стихови:

Ој коледо, сестро Педо,
Навези ми десно крило,
Да прелетим Овче поље,
Да наберем вито пруже,
Да заградим овче трле,
Да помузем ведро млеко (Ђорђевић–Златановић 1990: 11).

Летом су изједначени с анђелима, птицама, пчелама као гласници који се крећу на хоризонталној и вертикалној равни, при чему савладавају простор у свим правцима: горе – доле, лево – десно, напред – назад.

Једина нама позната песма у којој се експлицитно помиње прерушавање мушкарца у жену, а да је у вези с божићним обичајима, наведена је у књизи *Живот и обичаји народни у Лесковачкој Морави* Драгутина Ђорђевића. Стихови су изговарани после поноћи, након пуцања из пушака, а приликом окретања прасета божићара на ватри. Они нису посвећени актерима коледарске поворке (баби/ млади/ снашки), али су блиски песмама из наше примарне грађе, где фигурира јунак што се прерушава у девојку не би ли „освојио” вољену. Попов Петар по савету мајке пролази кроз специфичан обред прелаза:

Чујеш мене, сине Петре,
Ти да идеш туђе земље,
Па да седиш три године,
Пушти косу до појаса,
Па да дођеш куде мајку,
Да те плетем дивојачки,
Да т’ опашем невестински,
Да ти купим нове стомне (Ђорђевић 1958: 347–348).

Празнични контекст извођења песме указује на везу травестије с обредом, при чему свето време преласка из старе у нову годину јесте тренутак када су границе отворене, па се и разлике међу половима релативизују. Да се мотив прерушавања мушкарца у жену (али и жене у мушкарца) може тумачити у контексту иницијације, потврђује и чињеница да стихови ове песме тематизују женидбу јунака који се са ступња младића – неофита пење на виши статус ожењеног мушкарца, с обзиром на то да је разлог за маскирање одбијање просца: „Попов Петар Катун проси, / Он га проси, она неће” (Ђорђевић 1958: 347).

Отимање девојке на превару, те потврда да се чином маскирања постигао циљ на самом крају песме: „Одведе га старе мајке” (Ђорђевић 1958: 348), указују на вишеструку иницијацију која подразумева поништавање границе између два рода и то истовремено потенцирајући како обредни (коледарски), тако и обичајни (свадебни) контекст.

Када је реч о коледарској поворци, њу су углавном сачињавали младићи, мада је било могуће прикључивање ожењених мушкараца, па чак и старца (в. Толстој–Раденковић 2001: 276–277). Учесници су били прерушени, а маске су варирале: од зооморфних, преко зооморфно-антропоморфних, до антропоморфних (в. Марјановић 2008а: 250–272) или териоморфних (в. Антонијевић 1997: 58). Носили су подерану одећу и ствари изврнуте наопако; крзно, кожа, перје животиња такође су били изузетно важан део костима, као и реквизити који су представљали замену за фалус: мотке, сабље, буздовани, штапови (в. Кулишић–Петровић–Пантелић 1970: 180). Они симболишу мушки принцип, а користили су се и приликом задиркивања бабе/ младе/ снашке, чиме се алудирало на коитус.

Оружје које носи дедица има наглашену симболику мушке потенције и оно „указује на везу с култом плодности, чији је носилац, у контексту коледарског обреда, био управо лик старца (претка)” (Перић 2014: 392), што „реактуелизује и митологему о поновном враћању (упокојеног / симболички мртвог) јунака – митског претка (у обредној равни)” (Перић 2014: 392).

Значајан је опис мушког учесника маскираног у жену с повлашћеном улогом у ритуалу. Пошто се у коледарским песмама не помиње експлицитно, његов значај се мора реконструисати из описа обреда и радњи које је обављао, односно актова других коледара усмерених према њему.

Костим се састојао од женског руха и неколико типичних реквизита од којих су били обавезни вео, односно марама, а понекад су се испод одела подметали јастуци или

други предмети да специјално нагласе груди и гравидно стање, то јест феминине атрибуте. Баба је ишла у пару с дедом, главним представником целокупне поворке. „Мушкарац који се маскира у 'бабу' лице нагарави, набора, главу повезује марамом. У Шумадији, маску праве од картона са наглашеним обрвама, уметнутим кривим носем, избаченим зубима. 'Баба' је морала бити јако ружна и у исто време смешна” (Марјановић 2008а: 264). Младу, снашку глуми „ћосави, голобради мушкарац, нарумењених уста и образа” (Марјановић 2008а: 264). Он је у руци носио преслицу и током обреда прео кучину (в. Кулишић–Петровић–Пантелић 1970: 180) што указује на митско порекло овог судеоника. Поред специфичног одела, баба/ млада/ снашка требало је да измени глас, држање, понашање.

Стање изолације током обреда прелаза најочигледније је управо код овог актера који не припада ни мушком ни женском домену, већ се налази негде на граници два супротна родна идентитета, „изван датог друштвеног сегмента или друштва уопште [...] у сфери сакралног” (Ван Генеп 2005: 32). Измене у изгледу, посебно покривање лица невестинским велом имају апотропејску функцију. Бабу/ младу/ снашку штити и деда, који је свуда прати и о њој води рачуна, пошто је гледаоци задиркују (в. Јокић 2018: 41), а током обреда с њом симулира и полни однос (в. Антонијевић 1997: 55). Овај коледар мора да буде добар глумац, јер добија слободу „да мимиком и речима импровизује женско биће и у многим сценама прикаже изразиту опсценост” (Антонијевић 1991: 80).

Чинови пределовања тела свакако подразумевају гротескне елементе, али у коледарском обреду истовремено имају смисао умирања, односно напуштања устаљеног реда ствари, затим обнављања, у обрнутој стварности празника, и, најзад, поновног рађања након успешно обављених магијских радњи којима се обезбеђује сигуран долазак нове берићетне године (в. Ваhtin 1978: 343–344). Пренаглашени женски атрибути код бабе/ младе/ снашке алузија су на плодност. „Стога је 'баба' један од основних ликова календарске обредности код Срба и Словена уопште и зато се кроз сусрет фалуса [...] и вагиналног стваралачког начела [...] манифестује сучељавање живота и смрти” (Карановић–Јокић 2009: 27).

Ипак, еротски и смеховни елементи само су део обреда, чији је основни смисао подразумевао магијске функције у виду комуникације са сакралним светом ритуалном супституцијом митских предака.

Зечевић сматра бабу/ младу/ снашку трагом андрогиности и остатком култа Велике Мајке у коледарском обреду:

Код проматрања обреда пало ми је у очи да маскирана лица са „снашком” изводе извесне радње које се за појмове ондашњег света не би могле сматрати пристојнима (штипање, егзибиција одређених делова тела, мимика која јасно даје наговештај еротичних жеља, итд). Анализа овог мотива показује да је он само рудимент некадашњег стварног спајања полова (1964: 307).

Његов крајњи закључак је следећи:

Веза Дажбога и Коледе баца више светлости на међусобне односе у божанској породици наших паганских предака. После извршене анализе, као и после узајамног довођења у везу појединих култова који су утврђени у обреду, могуће је одредити и карактер ове богиње. Она је имала хтонски карактер и пар је са божанством сунца. Она је била божанство плодности – Врста словенске Велике Мајке (1964: 315).

Могуће је трагати за везом бабе/ младе/ снашке и словенске богиње Мокош, која је углавном представљана:

као жена велике главе и дугих руку, која ноћу преде у сеоској кући. [...] У српској обредности за М, божанску прељу која испреда животну нит и одређује судбину, могу се везати Женски и Кокошји Божић, који су повезани са забраном предења и других женских радова; за варијантност имена уп. словен. мокош(ка) као назив за врсте дивљих кокоши, и, обратно, срп. хрв. кокотка „смотуљак пређе”; у легендама, лик М. можда се делом преточио у „Проклету Јерину”, за коју се приповеда да јој је о „женском Божићу” (тј. за Нову годину) давана као данак (приношена на жртву?) плећка од божићне печенице – по тој плећки гатало се о будућности (Толстој–Раденковић 2001: 363).

Осим преслице као важног артефакта у костиму бабе/ младе/ снашке и очигледне спојнице с Мокош, чије је основно обележје управо овај предмет, повезивање поменуте богиње с празницима на које се иначе изводи коледарски обред свакако усложњава проблем и доприноси тези о његовом матријархалном пореклу. Уз то, на Бадњи дан су се изводиле одређене магијске радње с кокошкама:

На Бадњи дан обичај је да се од конопца на земљи направи у дворишту круг и да се у њему нахране кокошке. Неки их хране трипут а неки девет пута. Бабе том приликом бају: „Пило, пило по обор одило, у кућу сносило”. Неке бабе и овако говоре: „Пило, пило по село се ранило, дома сносило!” (Ђорђевић 1958: 346).

Речи Мокош и кокошка повезане су на етимолошком плану преко корена староруске речи „’къшь’ која означава ’случај’. [...] Та група речи повезана је и са другим облицима гатања и предвиђања судбине” (Ribakov 2015: 411). Мокош се, с једне стране, представља „као добронамерна богиња повезана са аграрномагијским комплексом представа” (Ribakov 2015: 408), при чему је она заштитница резултата земљорадничких послова – рода, приноса, који варира из године у годину, одређен је спољним условима, не само радом човека. „Отуда реч ’кош’ добија значење нечег случајног, непоузданог, несигурног, непредвидивог, тј. случаја који је могао бити и срећан и несрећан” (Ribakov 2015: 414). Поред тога, ова богиња је заштитница преља и

женских послова уопште, те се и у том смислу (преко суђаја) може повезати са судбином (в. Ribakov 2015: 416).

Да закључимо, баба/ млада/ снашка коледарску поворку оплемењује специфичним видом инверзије којом се привремено релативизују разлике међу половима и родним улогама. Костим је креиран да би посебно нагласио женске атрибуте. Преслица као један од пропратних реквизита отвара могућност за размишљање о потенцијалној аналогiji између овог члана коледарске поворке и словенске богиње Мокош за коју се тај предмет везује. Дакле, баба/ млада/ снашка има митски, сакрални значај и доприноси тези о матријархалном пореклу читавог ритуала. Такође, она је основни извор хуморних, еротских и гротескних елемената коледарског обреда који су основна разлика између коледара, с једне, и лазарица и краљица, с друге стране. Прелазак из маскулиног у феминини делокруг доживљава се комично, пошто подразумева спуштање на друштвеној лествици, јер је жена у патријархалној култури потчињена мушкарцу. Такође, извргавање руглу значајних фигура у обреду типични су за ритуале широм света, „[they] not only worship, but also mock their central idol in the same time” (Lunaček 2013: 149)⁴⁰. Поред супротних ознака мушко – женско које су у фокусу нашег истраживања, значајну функцију у обредној травестији (али и конституисању епског јунака, делије девојке и жене ратнице који преузимају други родни идентитет) има опозиција високо – ниско на којој почивају хуморни и еротски елементи, како у обредним тако и у усменим епским песмама с мотивом прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца.

2.3. Лазар у лазаричком обреду

Лазарички обред, посвећен Лазаревом васкрсењу, био је извођен у петак уочи Лазареве суботе (в. Карацић 1852: 320–321), негде и на саму Лазареву суботу и Цвети (в. Зечевић 1983: 70). Иако је његова христијанизација очигледна везивањем за поменут празник, елементи старе српске религије дају се назрети у култу плодности, те се претпоставља да лазарице вуку корене из прославе поновног рађања природе, односно доласка пролећа. Слободан Зечевић сматра да се лазаричким опходима обезбеђивала „профилактика против змија” (2008: 119), те да је „Лазарева субота наследила неки пагански празник у вези са змијама” (2008: 124), потенцијално баштинећи древна

⁴⁰ „[Они] се своме главном идолу не само клањају, већ га истовремено и извргавају руглу” (Lunaček 2013: 149).

балканска веровања и култове, који су се контаминирали с обредношћу и веровањима старих Словена (2008: 136–138).

Основана је теза да лазарице и краљице (због бројних сличности) имају заједничко архаично порекло, односно да се лазарички обред развио из краљичког после доласка Словена на Балкан (Толстој–Раденковић 2001: 328). Утицај православне цркве на настанак овог обреда може се доказати чињеницом да поворке лазарица „сем Грка [...] познају Срби, Македонци и Бугари, дакле само православни балкански Словени” (Зечевић 1983: 72). Извесне сродности у појединим крајевима Србије овај обред има и с јеремијама, с обзиром на то да су многе радње око Лазареве суботе „намењене профилакси од змија, гамади и осталог зла које може задесити домаћинства па и цело насеље” (Марјановић 2008а: 166). Да је првобитна синкретизација пролећних и летњих обреда заиста постојала, изражавају и лазарички стихови с Косова и Метохије, аналогни додолским песмама:

Падај, падај кишице,
Мајка ти се мољаше,
Са два чеда стојаше,
И два чеда дојаше;
Једном име Марко,
Другом име Јанко;
Падај, падај, кишице,
Преврну се небо
Као златно вретено,
Да пороси наша поља,
Да пороси и два чеда,
И два чеда што стајаше,
И два чеда што их мајка дојаше (Бован 2000: 86).

Овим се у промишљање о тачкама додира међу женским обредно-опходним поворкама уводе и додоле.

У лазарице су ишле девојчице узраста од седам до тринаест година, дакле оне пред пубертетом или већ у пубертету (в. Сестре Јанковић 1952: 59). Њихов број је често варирао, а могло их је бити од шест до дванаест (в. Кулишић–Петровић–Пантелић 1970: 204). На пример, у Лесковцу и околини било је шест учесница распоређених овим редоследом: четири певачице и две играчице које представљају Лазара и Лазарку (Лазаричку). Оне су се размимоилазиле удесно на следећи начин: „Ситни, лаки кораци напред, скоро скокови. Број корака није одређен. Кад дођу до супротног места (пошто су се размимоишле десно и десно), окрену се и поново иду напред ситним, лаким корацима. Играчице су подбочене обема рукама” (Сестре Јанковић 1952: 59).

Распоред је, наравно, могао бити и другачији. Рецимо, у Призрену ритуал су изводиле један Лазар, две Лазарице и једна до две девојке које су сакупљале дарове (в. Сестре Јанковић 1952: 134). Поцупкивало се на једној нози (в. Недељковић 1990: 136) и није се смело стати, због веровања да непрекидно кретање „повољно утиче на летину, заметање плодова, ројење пчела” (Толстој–Раденковић 2001: 328). Игра је овде била део имитативне магије. Покрети у складу с растом биља призивали су оно што се опонашало. У песми подела улога изгледа овако:

На Лазара огледало,
На предњице црно перце,
На задњице криви прстен (Златановић 1994: 90),

што је подразумевало учешће једног Лазара, уз неколико певачица.

Основна опозиција међу учесницама лазаричког обреда условљена је дихотомијом мушко – женско, што се огледа у одећи, реквизитима и кореографским покретима (в. Ковачевић 2001: 39).

Пошто су у лазаричком обреду превасходно значајни елементи игре и песме, припреме су изискивале учење и увежбавање корака и стихова. Маске, за разлику од коледарских, нису биле толико захтевне, девојчице су облачиле свечану одећу и китиле се цвећем за које се веровало да има магијску моћ (в. Зечевић 1983: 71). Украшавање биљем опева и песма:

На кола седим,
Колце правим,
Момци да гледам!
У колце врзујем милоглече,
Милујте ме!
Врзујем љубичицу,
Љубете ме!
Турам пукниче,
Пуцајте за мене!
Турам горешњаче,
Горете за мене!
Турам обртенче,
Обрћајте се!
Турам габерче,
Грабете ме! (Златановић 1982б: 108).

При томе су у аналогiji по звучању биљка и радња коју она треба да изазове, што указује на трагове љубавног чарања.

Осим белих хаљина, лазарице су могле бити одевене и у народну ношњу (в. Толстој–Раденковић 2001: 328). Рухо главних учесница разликовало се утолико што „Лазар ставља два пешкира преко оба рамена унакрсно, а Лазарка један преко десног рамена” (Сестре Јанковић 1952: 39). У Горњој Пчињи „Лазари” морају имати платнене

'тоске', а на ногама опанке са белим врпцама од козине" (Недељковић 1990: 135). Лазарица је могла бити покривена белим велом (в. Толстој–Раденковић 2001: 328). Сређивање је и опевано:

Накићај се, Лазаре,
Накићај се, Лазарче,
Накићај се, другаље (Бован 2000: 161).

Девојчица маскирана у мушкарца несумњиво је имала најзначајнију улогу у обреду. Код ње су обављане све припреме за извођење ритуала, а костим јој је био најупечатљивији. Питање је да ли се уопште може говорити о прерушавању осталих учесница за које је својствено само празнично рухо и украси од биљака. Родна инверзија била је карактеристична искључиво за једног судеоника, мада има изузетака, посебно када је реч о сусрету двеју лазаричких поворки. Лазар је предводио читаву групу, игром пред кућама призивао благослов на свим нивоима за читаво село. У стиховима је најчешће апострофиран, пошто симболички представља ускрелог Лазара. Бела боја у одевању личи на његов покров (с функцијом изолације главне учеснице у обреду), али истовремено асоцира на светлост и стваралачки принцип (в. Раденковић 1996: 281), дакле доприноси инвокацији сунца, пролећа, односно плодности код биља, животиња и људи. У збирци Момчила Златановића *Народне песме и басме Јужне Србије* он се помиње чак у седамнаест песама (в. 1994: 7, 8, 16, 31, 62, 63, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 86, 90).

Лазар је била најстарија и најлепша девојчица, највиша растом и најокретнија, односно најспретнија у игри. Неретко је то био неко ко је претходних година већ учествовао у лазаричком обреду. На пример, у Горњој Пчињи распоред улога је био организован на следећи начин:

Девојчица која игра први пут, наступиће као „задњица”, друге године ће бити предњица, а треће мушки или женски Лазар. Веровало се да девојке три године морају ићи у лазарице, није било обавезно заредом, али она која не би ишла три пута у лазарице могла је да очекује неку несрећу (Недељковић 1990: 136).

Уколико лазарице посматрамо као обред прелаза, припреме за извођење ритуала представљале би његову сепарациону фазу. Негде се с вежбама кретало већ на самом почетку ускршњег поста, на чисти понедељак, или неколико недеља унапред, односно од средопоснице. У овом периоду се учило певање и играње. Дан пре кретања у опход селом (на лазарички четвртак) лазарице вечерају и ноће заједно баш код Лазара, девојчице која је представљала мушког учесника поворке.

Лиминална фаза започиње уранком на лазарички петак, када су учеснице кретале на воду пре изласка сунца (в. Недељковић 1990: 136). Прва песма била је посвећена управо води:

Аој водо, водице, Лазаре,
Оај водо, водице!
Ти си рано течеше, Лазаре,
Ти си рано течеше!
Рано, рано, најрано! (Златановић 1994: 7).

Стихови указују на значај уранка на воду и Лазара као повлашћеног учесника поворке. Умивање на извору, реци, језеру, потоку имало је лустративну функцију (аналогну прању коледара леденом водом), која је овде додатно појачана, како чињеницом да је реч о ненацетој води, захваћеној у зору, пре било кога другог, тако и обављањем те радње у свето време, то јест на празник. Ток, отицање симболише брзину и успех у свим пословима (в. Толстој–Раденковић 2001: 88). Истовремено, водена површина представља границу између „овог” и „оног” света. Њеним апострофирањем успоставља се веза изводиоца обреда с вишим силама.

Аналогија између лазаричког обреда и митског стварања света очигледна је у стиховима:

Ој водице, водице, Лазаре,
Ој водице, водице!
Ми ти рано дојдомо, Лазаре,
Ми ти рано дојдомо!
Ми те рано пијамо, Лазаре,
Ми те рано пијамо!
Ми ти рано појамо, Лазаре,
Ми ти рано појамо!
Рано, рано на зора, Лазаре,
Рано, рано на зора!
Пуче звезда на небо, Лазаре,
Пуче звезда на небо!
Неје звезда на небо, Лазаре,
Неје звезда на небо!
Но Лазари на вода, Лазаре,
Но лазари на вода! (Златановић 1994: 8).

Иако је обраћање Лазару својеврстан рефрен, оно подразумева и условно изједначавање девојчице маскиране у мушкарца с водом, а целокупне поворке са звездама. Имајући на уму да се вода поимала као нешто што претходи хаосу (в. Толстој–Раденковић 2001: 87), помињање небеских тела у песми могло би да асоцира на поновно стварање космоса.

Управо апострофирање Лазара повлачи за собом низ могућих тумачења. Пре свега, реч је о девојци чија се спремност за удају током обреда испитује. Она је

прерушена у припадника супротног родног идентитета, налази се на прагу, између две опречне вредности чије се разлике у свето време обнове тренутно укидају. Огледање лазарица на води имало је иницијацијску димензију, оне су на тај начин себе препознавале као женска бића. У спознаји сопственог пола посебну функцију имала је расподела улога у обреду. Присутвом Лазара, који се предевао у мушкарца, свакако се посебно наглашавају опозиције између фемининих и маскулиних обележја, без обзира на то што су те разлике током обављања ритуала привремено релативизоване.

Осим воде, у лазаричким песмама присутни су и други амбивалентни простори, попут, на пример, горе:

Ми у гору жлегомо,
Стаде гора весела;
Ми из горе излегомо,
Стаде гора сетнела;
Ми у село уђо'мо,
Стаде село весело.
Бог помага у дворје,
Ој, Лазаре! (Бован 2000: 69).

Гора овде симболише границу, опасан простор који је неопходно превладати. У стиховима је изражен излазак из природе у културу, из дивљег у уређен амбијент. Такође, када лазарице пролазе кроз предео који представља потенцијалну претњу, оне ризичну зону трансформишу у безбедну, а након њиховог изласка све се враћа у првобитно стање.

Кад су кретале у опход селом, лазарице су певале:

Овди лани минумо,
Златну гривну нађомо;
Овде сада минумо,
Златан прстен затрмо.
Цвеће, цвеће црвено,
На друмиње цветало;
Лазарке га береју,
Па Лазара китеју,
Што остане од њега,
И ми да се китимо:
Ој Лазаре, Лазаре,
Лазарице девојко (Кића 1924: 1).

У стиховима је сачувано веровање да учеснице у лазаричком обреду имају исцелитељске моћи, а посебно да је цвеће којим су се украшавале лековито (Недељковић 1990: 137). Та је моћ на врхунцу кад биље дође у контакт с Лазаром. Он се најпре кити, као предводник читаве поворке.

Већина песама била је посвећена укућанима у чијем се дворишту обред изводио. Она намењена невести гласи:

Мори млада невесто, Лазаре,
Мори млада невесто!
Што се млада одаде, Лазаре,
Што се млада одаде?
Фрљај, метај мараме, Лазаре,
Фрљај, метај мараме!
Па си ајде с лазари, Лазаре,
Па си ајде с лазари!
Мори миле другачке, Лазаре,
Мори миле другачке!
Ја би ишла с лазара, Лазаре,
Ја би ишла с Лазара!
Но ми прстен на рука, Лазаре,
Но ми прстен на рука!
Мене војно за руку, Лазаре,
Мене војно за руку! (Златановић 1994: 63).

Лазарице позивају тек удату жену да се прикључи њиховој поворци. Потом се јасно објашњава да невеста не може учествовати у лазаричком обреду при чему се истовремено потврђује њен нов статус. Лазар се непрестано апострофира у виду припева. Дакле, многе лазаричке песме, па и оне намењене људима који немају непосредног удела у ритуалу, истовремено зазивају и њега, како би се осигурало остварење добрих жеља. Исто тако, оне дају ритам, те не чуди чињеница да име главног играча постаје неизоставан део рефрена.

Значај учеснице прерушене у мушкарца очигледан је и у стиховима упућеним детету:

Ој Лазаре, Лазаре!
Ој детенце, леленце,
Што те мајка улела!
Отуд иду лазарке,
Сас те беле вутарке,
Да пробуду леленце
На мајкино коленце.
Ој Лазаре, Лазаре! (Ђорђевић–Златановић 1990: 41).

Чини се да лазаричка песма не може ни отпочети а ни завршити се без зазивања Лазара. Лазарице се као група такође помињу у наведеној песми. Међутим, за разлику од коледара, њихове појединачне учеснице се посебно маркирају. Ту се пре свега мисли управо на девојчицу маскирану у мушкарца. Дакле, било је неопходно направити разлику између ње и осталих актера. Пошто у овом ритуалу има јасних трагова иницијације, обележавање Лазара као неког ко је посебан, другачији од осталих девојчица, могло је имати циљ спознаје сопствене женствености, телесних промена током пубертета.

Лазарички обред пре свега подразумева култ плодности у стиховима пренетог на лазарице њиховим контактом с биљем:

Ој убаве мале моме, доз, доз!
Добро јутро, равни двори!
Бог помого, наш Лазаре!
Чубричица, девојчица,
Чубрику ми не сејаше,
На чубрику мирисаше,
Каранфил ми не сејаше,
На каранфил мирисаше,
Босиљак ми не сејаше,
На босиљак мирисаше,
Благослови, девојчице,
Девојчице, чубричице!
Ој убаве мале моме, доз, доз! (Ђорђевић–Златановић 1990: 22).

Магијску моћ биља девојчице преузимају идентификацијом с чубром, каранфилом и босиљком. Цвеће је градативно поређано, а одабраним биљкама у народним веровањима приписује се лустративна и апотропејска функција, оне се иначе употребљавају приликом бајања и љубавног врачања, врло често у комбинацији (в. Чајкановић 1994в: 36–43, 110–111, 214–215).

Што се тиче игре, њен значај у ритуалу је изузетан. У комбинацији с мелодијом и песмом која је прати она треба да изазове промену набоље, односно да допринесе свеопштем берићету:

Играј, играј, Лазаре,
Играј, играј, поиграј,
Домаћину на здравље,
Домаћици на радост;
Ова кућа богата,
Са стотине дуката;
Пуна штала говеда,
И пун обор оваца,
Пуна кућа дечице,
И пун амбар пшенице;
Ко Лазару дарива,
Све му здраво у кућу,
Краве му се телиле,
Овце му се јагњиле,
Кокошке му носиле (Бован 2000: 79).

Свакако, значајно је и уздарје:

Обрни се, Лазаре,
Да те лепо дарујем:
Диром, даром, дукатом,
Позлатеним шестаком (Васиљевић 1950: 378(а), 1).

Лазарице су углавном добијале вуну, брашно, јаја, орахе и слично, а након завршетка опхода све су делиле на равне части (в. Недељковић 1990: 137).

Посебност Лазаревог костима у односу на одећу осталих учесница опевана је овако:

Љиља шета по двори,
Лазаре, Лазаре!
Мајка си гу викаше,
Лазаре, Лазаре!
„Дођи, дођи, Љиљано,
Лазаре, Лазаре!
Мајка да те промени,
Лазаре, Лазаре!
У свилену кошуљу,
Лазаре, Лазаре!
У алено ћемерче,
Лазаре, Лазаре!
У шарено митванче,
Лазаре, Лазаре!
У свилене чарапке,
Лазаре, Лазаре!
У теј беле ципеле,
Лазаре, Лазаре!
У колајно ременче,
Лазаре, Лазаре!
У црвено фешченце,
Лазаре, Лазаре!
И на фешче капица,
Лазаре, Лазаре!” (Златановић 1967а: 20).

Приликом инверзије која подразумева релативизацију опозиције мушко – женско, осим измењене одеће и специфичног кодекса понашања, посебно се издваја паралела између Лазара и ратника, односно лазаричке поворке и војске, експлицитно наглашене у стиховима:

Радост, радост, Лазаре,
Војска ти се сабира
И највише надбира:
Врани коњи доводе,
Танке пушке доносе
Оштре сабље низ куку
И на сабљу марамче (Кића 1926: III),

или

Радост, радост Лазаре,
Војска ти се сабира,
Да идемо на војску,
Војујемо године,
Године су рубије,
Крбас, крбас Лазаре,
Војска ти се растура (Бован 2000: 166).

Очигледно је да су се песме певале непосредно пре извођења обреда, приликом сакупљања поворке. Мотив војске и рата указују на инвертно понашање лазарица које

су симболички представљале војнике, односно привремено на себе преузимале маскулину друштвену улогу. Ово је потврђено и у етнолошкој литератури:

Некада су све пчињске лазарице носиле за силавом ножеве, касније и праве официрске сабље, а у новије време и револвере, као мушкарци. Лазаричке дружине, чије порекло сеже у веома далеку давнину, није ваљало да се сретну, па и данас се избегава сусрет двеју поворки лазарица у опходу селом, што се раније и погибелно завршавало. Отуда је и разумљиво да су ишле под оружјем (Недељковић 1990: 136).

Приликом растурања поворке изговарани су слични стихови: „Растурај се, Лазаре, / Војска ти се растури!” (Кића 1926: XXVIII). Тиме се завршавала лиминална фаза обреда прелаза.

Могућност сусрета двеју поворки главна је мотивација увођења оружја у опрему лазарица. Негативан исход није био неопходан:

Сретосмо се, сретосмо,
Да ли да се бијемо,
– Боље да се минемо,
Него да се бијемо... (Кића 1926: VI).

У неким песмама помиње се међусобно одмеравање:

Наш је Лазар побољи,
На нашега Лазара
Т’нке беле кошуље,
И свилена марама;
На нашега Лазара
Т’мна бела кошуља,
Конопљана марама (Бован 2000: 114).

Вишеструко је забележено предање да су се различите лазаричке поворке побиле с фаталним последицама⁴¹.

Најпосле, важно је напоменути да су се лазарице развиле из прастаре синкретичке форме ритуала, која обухвата комплекс женских пролећних и летњих обредно-опходних поворки, увођењем хришћанских елемената и смештањем у контекст празника посвећеног Лазаревом васкрсењу. Трагови старе словенске религије сачувани су у стиховима где је култ плодности очигледан.

Девојчица с улогом Лазара имала је повлашћен статус у целокупном обреду и налазила се у фази лиминалности на неколико нивоа: физиолошком (била је у пубертету или на његовом прагу), самим тим и социјалном (није ни дете ни одрасла особа), обредном (заузима положај између два родна идентитета, јер је прерушена у мушкарца),

⁴¹ „У неким селима лесковачке Мораве недавно се дешавало да се две групе лазарица приликом сусрета потуку, а локалитет Лазаров забел, по народном казивању, означавао би место где су покопане изгинуле лазарице” (Кулишић–Петровић–Пантелић 1970: 205).

симболичком (пошто призива обнављање природе сопственим ускрснућем, преласком из света мртвих у свет живих).

Њена игра је магијски утицала на раст биља, те није смела да стане приликом опонашања несметаног раста вегетације. Из комплекса овде одабраних песама може се закључити да је помен имена библијске личности подразумевао зазивање девојчице прерушене у мушкарца, али и васкрслог Лазара. Обредна инверзија кроз замену родних улога оличена је у овом судеонику, мада се у појединим стиховима читава лазаричка поворка доживљава као војска. Чињеница да су девојчице понегде могле ићи наоружане због потенцијалног сукоба с другом поворком, указује на елементе андрогинства у обреду. У посебно време, на празник, оне су задобијале ратничку улогу. Победа је била важна за иницијацију, с обзиром на то да је лазарице сваки успешно обављен посао током ритуала приближавао удаји.

2.4. Краљ и барјактар у краљичком обреду

Краљички обред се изводио на празник Свете Тројице, односно на Духове (в. Карацић 1852: 298), ређе на Спасовдан, Ђурђевдан и око летњег Светог Николе (в. Кулишић–Петровић–Пантелић 1970: 184), а припада комплексу светковина превасходно посвећених култу плодности, уз елементе иницијације (в. Зечевић 1983: 73). Могуће је говорити и о траговима култа мртвих, с обзиром на то да се краљице доводе у аналогију с русалијама, као и култа земаљског владоаца изједначеног с оним небеским (в. Недељковић 1990: 125), што се наслућује у стиховима певаним код краљеве куће, где се краљ помиње уз божанство плодности и с обележјем светлости, односно асоцијацијом на сунце, дан, па и сакралност: „Краљу, светли краљу, / Краљу, светли краљу, Љељо!” (СНП I: 159).

Када је реч о формирању обредне групе, главни критеријум за избор учесница свакако је био узраст. Краљице су морале бити неударе особе женског пола до двадесет година старости (в. Недељковић 1990: 121). Улогу краља и краљице по правилу су добијале најстарије међу њима (в. Јокић 2012: 42). Такође, био је важан њихов изглед и слух, те су девојке које су умеле добро да певају свакако имале предност (в. Јокић 2012: 43). Поворка је некада имала десет до петнаест актера (в. Карацић 1852: 298). Ипак, тај број је могао да варира од три до двадесет, у зависности од места и времена извођења ритуала (в. Јокић 2012: 39).

Поред краља и краљице, најзначајнијих у целокупној поворци, заступљене су улоге: барјактара, барјактарке, дворкиње (или девера, односно деверуше) и певачица: предњица и задњица (в. Недељковић 1990: 123). Они се помињу и у самим стиховима краљичких песама:

Подај нашем краљу
Бритку сабљу малу,
А нашој краљици
Сукњу од божура;
Нашем барјактару
Бео барјак свиле;
Нашем деверу
Од мака рукаве;
Нашим појевачма
Две јабуке жуте (Кића 1924: 3).

Дарови за девојке прерушене у мушкарце (сабља и барјак) смештају ове учеснице у маскулини домен моћи.

Плесачи су кораке правили „самостално, али су били у међусобној вези тако што су у игри мењали места и укрштали се” (Зечевић 1983: 73). Кореографију у Власотницима, Лесковцу и његовој околини детаљно су описале сестре Даница и Љубица Јанковић:

Играчице се размимоилазе десно и десно, и то краљ с краљицом окренути лицем у лице, а барјактар с барјактарем окренути леђа у леђа. Да на средини не би дошло до сударања, чека се да се пође са места тек пошто су се друге две играчице размимоишле. Тако се размимоилажење врши наизменично: краљ са краљицом, па барјактари, па опет краљ са краљицом, па барјактари (1952: 60).

Додир учесница или њихових реквизита требало је избећи по сваку цену, јер се веровало да би се тиме изазвао град. Из истих разлога барјаци се нису смели спуштати на земљу, а с игром није било дозвољено стати, чак ни приликом замора (в. Зечевић 1983: 73). Култ плодности изражен је у непрестаним покретима, а најизразитију моћ имали су управо барјаци: девојке које би се обрисале о десни засигурно би биле лепе и здраве, док се леви на крају опхода односио у виноград као апотропајон (в. Сестре Јанковић 1952: 40). Цвеће с десног барјака имало је сличну функцију, „јер се веровало да ће оном ко га прибави ’цветати и напредовати’ сваки посао који започне” (Јокић 2011б: 38).

Певачице су песмом пратиле плесачице давајући им ритам, а изговаране речи обезбеђивале су родну годину зазивањем Ладе уз коју су се апострофирали краљ и барјактар, што је очигледно у припеву: „Играј, краље, барјактаре, Ладо!” (Сестре Јанковић 1952: 17). Дакле, неизоставан део обреда свакако су биле учеснице маскиране у мушкарце.

Вук Стефановић Караџић у *Српском рјечнику* такође даје опис краљичког обреда који покрива играчке и певачке елементе:

Кад дођу пред чију кућу, онда краљица сједе на малу столицу (какове су обично по Србији и по Славонији) а дворкиња стане више ње, а остале дјевојке ухвате око ње коло као срп, па се окрећу на лијево ступајући по двије стопе у напредак и пјевајући. Краљ стоји на лијевом крају кола, а барјактар на десном, али се они не хватају за коло, него краљ сам за себе (с лицем окренутим коловођи) једнако игра узмахујући мачем и измичући се натрашке, а барјактар (с лицем окренутим заврћколи) с барјаком у руци игра пред колом. Поигравши тако мало, окрену се краљ и барјактар по једном сваки на своје мјесту, па онда оптрче око свега кола, и дођу опет сваки на своје мјесто и почну наново играти. Најприје започну од краљеве куће; и прва пјесма што пред сваком кућом пјевају, заповиједа домаћину или домаћици да изнесу краљици столицу, па онда започну пјевати редом свима (Караџић 1852: 298).

Из наведеног описа може се закључити да су краљ и барјактар имали повлашћен статус у целокупној поворци. Елементи обредног театра називају се у синкретизацији стихова, плеса, певања, глуме, декорације и костимирања, при чему су поменути учесници били преобучени у мушко рухо, с мачем, односно барјаком као најизразитијим обележјима маскулинности. Они су важни и као играчи, и као глумци, и као медијум између „овог” и „оног” света, пошто успостављају везу с вишим силама и тако људима обезбеђују успех у сваком послу. „Родна природа обреда повезује се са ритуалном транвестијом која одликује бића на граници и учествује при формирању новог идентитета помоћу проласка кроз искуство другог, у лиминалној фази обреда када се делимично и привремено бришу све границе” (Vukmanović 2014: 286).

Да је одлазак у краљице имао иницијацијску функцију, показују стихови посвећени момку који посматра краљичко коло:

Момче, перјаниче,
Не стој, не погледај,
У коло не гледај!
У колу ти нема
Слике ни прилике,
Већ ено ти слике,
Око кола игра;
Мачем узмаује,
На се погледује:
Стоји ли јој лепо
Руо сакројено (СНП I: 177).

Дакле, девојке су се показивале као стасале за удају и тражиле себи потенцијалног младожењу. У песми се предност над осталим судеонцима даје краљу, за ког се сматра да је, учешћем у ритуалу баш на тој позицији, доказао своју зрелост. Из тог угла посматран, одлазак у краљице представљао је својеврстан обред прелаза. Ипак, себи су дом тражиле и остале девојке:

Овде нама кажу
Момче нежењено!
Дајте га нама
Да га оженимо:
Је л' с нашим краљем,
Ја ли с барјактарем
Ил' нашом краљицом (Кића 1924: 2).

У краљичком обреду, без сумње, доминира култ плодности:

Аграрни смисао опхода краљица потврђује и низ њихових обредних представљачких активности. Обилазећи цело село, девојке својом делатношћу покривају читаву заједницу. Њихово непрестано кретање (по селу, у колу, цупкање у месту) – ако стану стаће и раст вегетације – део је истог контекста. Уз то, „краљице” су најчешће босе и зато да би своју оплодну снагу директно могле предати земљи. Осим тога, и опонашање полног чина, седењем „младе” у крилу „деверуше”, представља део аграрне магије, јер се у многим културама сексуални чин изједначава са радом у пољу (Карановић 2010б: 89).

Смисао ритуала лежи у обезбеђивању раста усева важних за земљорадничку заједницу. Сплет плеса и песме у свето време превасходно штити биљни свет призивајући добре метеоролошке услове. Краљице се у домаћинствима читавог села показују и нуде као стасале за удају, а своју повишену моћ преносе на укућане што их даривају. Повезаност учесница у краљичком обреду с вегетацијом очигледна је у песми намењеној младожењи:

Поздравља се љубичица
На горскога гороцвета:
„Расти, расти, гороцвете!
У корен се саставимо,
У китку се пољубимо!”
Ој убаве мале моме,
Играј, играј, барјактаре! (Златановић 1994: 127).

Ту се женски и мушки принцип стапају у једно кроз поступак изједначавања са цвећем.

Уколико краљички ритуал посматрамо попут обреда прелаза, прелиминална фаза обухватала би припреме за опход, учење песама и увежбавање кореографије, потом и преоблачење у специфично рухо уз кићење актера и значајних предмета. Овде се пре свега мисли на барјаке који су се посебно украшавали. На копље би се стављало бело платно или пешкир као нека врста заставе, уз шарене траке, звонца, прапорце и цвеће (в. Недељковић 1990: 123).

„Учеснице су биле окићене цвећем, на главама су носиле венце, а у рукама држале гранчице врбе” (Толстој–Раденковић 2001: 299). Одећа им је била свечана, а краљичино лице се покривало пешкиром с функцијом заштите људи од њеног погледа који је, како се веровало, могао изазвати смрт. Поступци пределовања тела као

посебан пример обредне инверзије карактеристични су за костиме девојака маскираних у припаднике супротног родног идентитета. Краљ и барјактар били су одевени у мушко рухо, а неизоставни артефакти били су мачеви (или неко друго оружје попут ножева, сабљи, пушака) и барјаци, што асоцира на мушки принцип. Није искључено да су се ови реквизити употребљавали приликом сусрета конкурентних поворки које би се у том случају морале побити.

Лиминална фаза подразумева читав обилазак села који је почињао код краљеве куће, где се певала песма:

Краљу, светли краљу,
Краљу, светли краљу, Љељо!
Краљице банице,
Краљице банице,
Краљице банице, Љељо!
Устај те пошетај,
Устај те пошетај,
Устај те пошетај, Љељо!
Од двора до двора,
Од двора до двора,
Од двора до двора, Љељо!
До царева стола,
До царева стола,
До царева стола, Љељо!
Где цар вино пије,
Где цар вино пије,
Где цар вино пије, Љељо!
Царица му служи,
Царица му служи,
Царица му служи, Љељо!
Из златна кондира (СНП I: 159).

Понављање речи у стиховима даје ритам плесачицама чије се кретање овде потенцира. Такође, оно има магијску моћ, јер се краљ и краљица помињу уз словенско божанство плодности, Љељу, при чему је очигледна њихова надређеност у ритуалу изједначавањем с митским владарима. У репетитивности се огледа веровање да учесници обреда на симболичком плану представљају оваплоћење више силе на земљи која се на тај начин призива. Такође, закон понављања у обредним песмама „омогућио је дуговеко трајање форми чији је једини начин живота била усменост” (Krnjević 1986: 289).

Остале песме биле су посвећене укућанима. Могло се певати домаћину, домаћици, девојци, детету, момку. Изговарале су се жеље за напредак читаве заједнице, попут, на пример, благосиљања одојчета: „Да је мајки живо, здраво, Ладо, Ладо, / Живо, здраво и весело, Ладо, Ладо” (Сестре Јанковић 1952: 210–211).

Ипак, коме год били посвећени, стихови по правилу најпре апострофирају краља, барјактара и словенска божанства плодности. Такав је случај и у припеву песме намењене старим људима:

Ој, убава мала мома, Ладо, Ладо,
Играј, краље, барјактаре, Ладо!
Свети Ђорђе вино пије, Ладо, Ладо,
Пода дрво божурово, Ладо, Ладо.
Отуд лете два сокола, Ладо, Ладо.
Свети Ђорђе ноже тражи, Ладо, Ладо:
„Додајте ми до два ножа, Ладо, Ладо,
Да убодем два сокола, Ладо, Ладо!”
Снаја њему говорила, Ладо, Ладо:
„Немој, тато, да се грешиш, Ладо, Ладо,
То су наша до два госта, Ладо, Ладо!”
Ој, убава мала мома, Ладо, Ладо,
Играј, краље, барјактаре, Ладо! (Сестре Јанковић 1952: 211).

Одабрани стихови посебно су интересантни због помена Светог Ђорђа, с обзиром на то да се краљички обред понегде изводио на Ђурђевдан. Сакралност ритуала изразито је појачана, јер се паганским елементима (у виду апострофирања Ладе) додају хришћански. Могуће је да се најстарији укућани у песми поистовећују с овим свецем (в. Јокић 2012: 250).

По завршетку опхода уследила би постлиминална фаза која подразумева спремност иницијанткиња за удају, односно приближавање преласка из девојаштва у статус удате жене. Пошто су обишле све куће, краљице би приређивале заједничку вечеру и весеље, а неретко заједно ноћиле (в. Јокић 2012: 245–246). Тиме се ритуал завршавао.

Краљички обред истовремено је обухватао култ плодности, култ мртвих и култ владоаца⁴². Уз то, његова значајна функција била је иницијација учесница које су се показивале као стасале за брак. Песма, игра и глума неизоставан су део ритуала, те се краљице могу посматрати и као специфична представа борбе. Најистакнутију улогу имају краљ и барјактар, повлашћени плесачи с реквизитима што симболизују потенцију и власт. Неизоставни су и у самим стиховима где се зазивају уз божанства плодности.

⁴² У старој Грчкој и древном Риму (али и код различитих народа широм света) краљ је имао и световну и духовну власт. „Краљеви су често обожавани не само као свештеници, то јест као посредници између човека и бога, него као прави богови који су у стању да дарују својим поданицима и верницима оне дарове за које се обично претпоставља да су изван домашаја смртних, и који се траже само молитвом и приношењем жртве натчовечанским и невидљивим бићима. Тако се, на пример, од краљева очекује да у право време дају кишу и сунце, да учине да усеви расту итд.” (Frejzer 2003: 26). Остаци оваквог веровања присутни су у краљичком обреду, где је магијска моћ, способност за манипулацију природом, симболички пренета на краља и краљицу (али и њихову поворку), који у извесном смислу репрезентују посредника између људи и виших сила.

Њихово понашање у свето време је инвертно и обухвата прелазак из фемининог у маскулини домен моћи. Ипак, оно је ограничено на празник и део је имитативне магије која подразумева опонашање раста биља непрекидним кретањем, с обзиром на то да су краљице формирале срп, налик полумесецу. Краљ је представљао божанство на земљи и био је предводник читаве поворке, док краљица у старијим етнолошким бележењима седи на столици, дакле, не помера се, и потпуно је изолована, пошто јој је лице прекривено. Подела на мушко и женско овде је очигледна, краљ и барјактар су активни, а краљица пасивна. Основни смисао краљица, али и свих женских обредно-опходних поворки, везаних за летње полугође, налазио се у припреми девојака за брак и обезбеђивању погодних услова за плођење биља, животиња и, најзад, људи.

2.5. Додатне напомене

Могућност привременог преласка из мушког у женски и женског у мушки домен моћи у српској обредној пракси указује на трагове андрогинства:

Свет је настао после распада првобитног јединства. Егзистенција Света, као и егзистенција у Свету, претпоставља раздвајање Таме од Светлости, разлику између Добра и Зла, избор и напетост. [...] Настојања да превазиђе супротности наводе човека да изађе из своје непосредне, личне ситуације и да се уздигне до надсубјективне перспективе; другим речима, да допре до метафизичког сазнања. Непосредно искуство говори човеку да је сачињен од парова супротности (Elijade 1996: 69).

У том кључу тумачено, прерушавање мушкарца у жену и жене у мушкарца обједињује маскулина и феминина обележја, односно приближава бабу/ младу/ снашку, Лазара, краља и барјактара божанском принципу, где се разлике међу половима поништавају. „Coincidentia oppositorum” подразумева јединство супротности у бесконачности стваралачке потенције што је постојала пре устоличавања свих категорија. Извођење ритуала изискује инвертно понашање како би се имитирање првобитног креирања космоса на празник обавило на одговарајући начин, а с циљем обнављања заједнице на сваком нивоу.

То је превасходно изражено у коледарском обреду, када се слави прелазак из старе у нову годину. Уколико време замислимо као пешчани сат, период зимске краткодневице, за коју су се везивали зимски обреди, подразумева тренутак када би се зрна песка с једне стране сасвим потрошила, те је било неопходно преврнути направицу на другу страну. Коледарска поворка била је део тог преокрета, времена на међи када се опозиције на тренутак укидају. Задиркивање бабе/ младе/ снашке поред еротских и смеховних елемената обухвата и алузију на стварање света, посебно ако имамо на уму

да би баба и деда могли представљати паганска божанства или претке чији је култ био значајан део коледарског обреда.

Комплекс ритуала током летњег полугођа такође нуди могућност обједињавања мушког и женског принципа у једном бићу у тачкама на временској оси када се заједница налазила у кризи. Лазарице се истовремено везују за празновање васкрсења Светог Лазара, али и за обнављање природе на самом почетку пролећа. Девојчица која је била маскирана у мушкарца представљала је свету личност, као и носиоца женског родног идентитета који у пубертету спознаје сопствено тело управо приликом његове трансформације.

Иницијацијску функцију имао је и одлазак у краљице, при чему су краљ и барјактар биле девојке приспеле за удају. Ипак, оне су током обреда с посебно израженим елементима глуме, песме и игре залазиле у мушки домен моћи, што се посебно огледа у њиховом промењеном руху и специфичним реквизитима. Светковине су обезбеђивале појединим учесницама краљичког обреда да задобију ознаку маскулинности и висок степен симболичке потенције, изражен у борбеном узмахивању оружја, односно барјака. Да се границе у празничној атмосфери привремено релативизују, видљиво је и у чину седања краљице у деверушино крило, као и у значајном делу сплета магијских радњи посвећених култу плодности. Није искључено да се тиме заиста опонашао полни чин.

Видови маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца код коледара, лазарица и краљица имају заједничке елементе, од којих доминирају костими, који се, по правилу, састоје од одеће носилаца супротног родног идентитета, као и специфичних реквизита (преслице, вела, мараме, покрова, оружја, барјака). Разлози за овакву инверзију леже у потреби за представљањем оба пола у истополним поворкама. Стога се феминини атрибути преносе на бабу/ младу/ снашку, а маскулини на Лазара, краља и барјактара. „Својим преодијевањем појединац пројигира властиту конструкцију 'другога', супротнога спола, потцртавајући управо оне разлике које заједница сматра најочљивијима и непремостивима (у првом реду ријеч је о репродуктивним функцијама) те тиме потврђује основну друштвену дихотомију” (Škrbić Alemprijević 2006: 44).

Промењено понашање у складу је с обрнутим одевањем на празник. Ипак, циљ оваквог прерушавања није уверљивост, јер читава заједница зна да није реч о аутентичном мушкарцу, односно правој жени. „Травестија, инверзија полова и андрогиност толерише [се] у границама [...] традиционалног модела понашања, тј. само

у означеном времену дозвољених слобода, када се то постиже одговарајућом структуром односног ритуала” (Марјановић 2009: 186).

Ове ритуале треба посматрати као обредни театар што обједињује различите видове уметности, јер имају елементе поезије, музике, плеса, глуме, па и костимирања, односно декорације. Ту је реч о друкчијем типу позоришта у односу на оно које познајемо данас. Поворка треба да представи првобитно стварање света практикујући имитативну магију и тиме га обнови у периоду када је целокупна заједница у кризи. Осим тога, граница између публике и учесника у обреду је релативна, пошто се контакт међу њима лако остварује (в. Петровска Кузманова 2006: 123).

Драгослав Антонијевић у студији *Дромена* феномен обредног прерушавања доводи у везу с театром:

Као прво, јавља се акција, делатност, радња, као и облик (форма) одраза неке ситуације, као средство одражавања човековог односа према њој. Свакако, акција, радња, сама по себи још није драмско стваралаштво. Други неопходан услов је преображавање или прерушавање човека у неки стваран, објективизиран лик. Другачије речено, у фолклорном театру његови извођачи нису идентични са собом (1997: 14–15).

На пример, девојчица прерушена у мушкарца у лазаричком обреду није само млада особа женског пола, али исто тако није ни само васкрсли Лазар којег представља. Она је истовремено и једно и друго, а тога су свесни и актери и посматрачи ритуала, те се њен идентитет не доводи у питање.

Ради ширег сагледавања феномена маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца, неопходно је дати кратак преглед његових различитих видова у другим обредима. У поворци калинарки наилази се на девојке маскиране у старце с брадама, где су осим опозиција маскулино – феминино спојене и супротне ознаке старо – младо. Тодорице су такође узимале мушко рухо, а њихово понашање било је инвертно у обрнутом времену (в. Марјановић 2008а: 159–163). У контексту обредне травестије посебно је интересантан празник равена, на који су се жене прерушавале у мушкарце и понашале се разуздано, говориле опсцено и освајале мушки домен моћи (в. Stevanović 2012: 173–186). Код сировара и вучара присутан је тип прерушавања аналоган коледарима који подразумева преоблачење мушкарца у младу (в. Марјановић 2008а: 84–89). Мушке групе јеремијаша потенцијално су могле имати једног учесника прерушеног у снашу, у женском оделу, главе покривене марамом, с вретеном и кудељом у рукама (в. Марјановић 2008а: 174–175).

Поред обредног контекста, овај тип прерушавања обухвата низ свадбених обичаја. За свадбу је иначе карактеристично антипонашање (в. Сикимић 1998: 163–185),

а ми ћемо овде издвојити два типична представника: чауша и лажну младу који су слични већ поменутним учесницима мушких обредних поворки што су прерушени у невесту. У селима на Старој планини чауш је могао бити мушкарац прерушен у жену, као и жена преобучена у мушкарца. Маска је изискивала и изврнуто понашање, те је мушки чауш чак симулирао порођај, а женски задиркивао жене (в. Марјановић 2008а: 203).

Слични видови инверзије типични су и за друге пределе. На пример, у селима око Коцељева и јужним деловима Мачве чауши су такође на себи имали женску одећу, док је у Каменици код Лешнице овај актер комбиновао различита маскулина и феминина обележја, с једне стране се опасујући кецељом, а с друге носећи сабље и јашући коња (в. Марјановић 2008а: 204). Чауш је, иначе, аналоган учесницима у карневалу, „аниматор расположења, иницијатор разноврсних шала, односно личност са улогом уношења нереда и потенцирања хаотичности” (Јовановић 2005: 100).

Лажна млада могао је бити мушкарац у белој хаљини с израженим стомаком као алузијом на стање gravidности (в. Марјановић 2008а: 206–207), што је поред еротских и хуморних елемената некада могло имати функцију призивања потомства младом брачном пару, или олакшавања свођења младенаца пре конзумације брака. Гротеска се назире у исувише јакој шминки, длакавим ногама које вире испод сукње и слично (в. Марјановић 2008б: 81).

У свадби је прелазак у супротни родни идентитет био омогућен и женама. Рецимо, код Рома је на дан свадбе једна девојка била „обучена у мушко одело и са фесом на глави, узимала је дрво и стављала га у чакшире. Зажмутивши, јурила је жене и бола их дрветом” (Лазаревић 1975: 118), алудирајући на коитус. Тада она на симболичком плану задобија маскулину потенцију.

Посебан вид родне инверзије заступљен је у покладама. У данима пред пост (најчешће ускршњи) приређивале су се гозбе с обиљем мрсне хране, а улицама су ишле карневалске поворке с маскама које су сугерисале ред ствари обрнут од уобичајеног. Између осталог, било је могуће да се мушкарац маскира у жену, а жена у мушкарца, с обзиром на то да су се све разлике привремено укидале. Замена идентитета део је свеукупног инвертног покладног понашања. Светковине овог типа обилују еротским и хуморним елементима. Маскараде су карактеристичне за читав јужнословенски културни простор (в. Толстој–Раденковић 2001: 344–345), а карневал је свакако интернационалан феномен (в. Ваhtin 1978). Овде ћемо навести свега неколико специфичних примера покладног прерушавања.

У Рисну се на беле покладе група момака одевала у кожне хаљине, изврћући их наопако, чиме се алудира на обрнуто стање ствари током карневала, уз разне украсе од дроњака, репова и звона. Један од њих се облачио у женску одећу и у наручју носио бајаги повијено дете.

Ови се момци зову „ђедови”, а онај у женскијем хаљинама „ђедова баба”. Они иду по вароши читав онај дан скачући, грлећи бабу и љубећи њу и дијете и тако збијајући смијех; за њима пристане сила дјеце која вичу: „бу ђеде бу баба!” (Караџић 1852: 148).

Момак прерушен у бабу иступа из сопственог социјалног статуса на два нивоа, прелази из мушког у женски родни идентитет, односно из младости у старост. Љубавни контакт бабе и деде сугерише укидање свих разлика, извртање стварности у карневалу, при чему присуство лутке – „одојчета” има улогу спајања две крајње тачке људског живота, рађања и смрти, што се у цикличном поимању времена претачу једно у друго са смислом непрестаног обнављања. Маскирано тело је гротескно и може се довести у аналогију с бременитим старицама о којима пише Бахтин:

У телу бремените старице нема ничег завршеног, постојано-спокојног. У њему се спајају већ деформисано старачко тело које се распада и још нестворено зачето тело новог живота. Овде је живот показан као амбивалентан унутрашње противречан процес. Овде нема ничега готовог; то је само незавршеност. И управо таква је гротескна концепција тела (1978: 34).

Интересантни су и покладни сватови, аналогни појединим учесницима коледара и других горепомнутих мушких обредних поворки или лажној млади у свадбеним обичајима:

Ако је била већа група машкара, обично би се представила како сватови са младом, чију улогу, досљедно народном обичају, изводио је млађи мушкарац. Он би се обукао као права млада или, ради већег смијеха, као баба у стару сукнену народну ношњу. Поред ње су ишла два дјевера, а остали сватови, од којих је један носио барјак од обичне крпе, по уобичајеном реду. Млада је говорила стидљиво, танким гласом и у руци је носила корпу за скупљање дарова (Вукмановић 1977: 198).

Интензитет хумора увећан је кад се измени родног идентитета дода иступање из једног у друго животно доба. Што је већи јаз између збиље и измењене реалности у карневалу, јачи су и комични ефекти. Представљање свадбене поворке у покладама подразумева пародирање младенаца и целокупне свите, па и брака као институције (в. Škrbić Alemprijević 2007: 205).

Што се тиче разлика међу врстама прерушавања с обзиром на аутентични пол особе у костиму, преоблачење мушкараца у жену изискивало је еротске елементе (грљење и љубљење бабе у групи ђедова која је ишла на беле покладе, боцкање младе, снашке штапом код коледара чиме се алудира на полни акт). Овакве ситуације имале су и хуморни ефекат, сама појава мушкараца обученог у женско одело изазивала је смех.

Насупрот томе, кад се девојчица маскира у Лазара, а девојка у краља или барјактара у женским обредно-опходним поворкама, то није морало бити посебно смешно. Иако хумор у свадбеним обичајима приликом преодевања жене у мушкарца не изостаје, он није био обавезан у другим видовима овог типа прерушавања у лазаричком и краљичком обреду.

За одговором на питање зашто се различито прихвата мушкарац маскиран у жену у односу на жену прерушену у мушкарца може се трагати у неједнаком вредновању полова. У традиционалној култури Срба жена се поима као негативна страна низа дихотимија, ограничена је на приватан домен деловања, а основна функција готово да јој се у потпуности своди на биолошку. Стога је иступање Лазара, краља и барјактара у маскулини домен моћи подразумевало привремено и обредом ограничено пењање на друштвеној лествици, док је баба/ млада/ снашка премештала мушког учесника коледарске поворке у феминини контекст који се свакако мање ценио.

На самом крају поглавља навели бисмо неколико одлика обредног прерушавања с циљем замене родног идентитета, опречних у односу на њихову паралелу у епици, те осветлили супротности у промишљању о свету у различитим књижевним родовима, како би се поред онога што им је заједничко – иницијацијске основе – истакле и појединости карактеристичне за обред (уз обичаје и покладе), с једне стране, и одлике својствене епском јунаку, делији девојци и жени ратници, с друге.

За разлику од лирике и драме, чија је веза с првобитним синкретичким културолошким формама снажнија, веза епике с митом и обредом није толико очигледна. Схватање да су „први кораци уметничке делатности били [...] на овај или онај начин неодвојиви од религиозно-магијске праксе” (Мелетински 2009: 23) превасходно се односе на ритуал. Када је реч о српским усменим епским песмама, важно је напоменути да су оне инспирисане реалношћу из чијих се оквира посебно издваја борба. Да епика, између осталог, има и стварносно упориште, могуће је поткрепити националним и интернационалним примерима.

У песми *Почетак буне против дахија* описан је историјски догађај сече кнезова као и избијање Првог српског устанка на следећи начин:

Небом свеци сташе војевати
И прилике различне метати
Виш' Србије по небу ведроме;
'Ваку прву прилику вргоше:
Од Трипуна до Светога Ђурђа
Сваку ноћцу мјесец се ваташе,
Да се Србљи на оружје дижу,

Ал' се Србљи дигнут не смједоше.
Другу свеци вргоше прилику:
Од Ђурђева до Дмитрова дана
Све барјаци крвави идоше
Виш' Србије по небу ведроме,
Да се Србљи на оружје дижу,
Ал' се Србљи дигнут не смједоше.
Трећу свеци вргоше прилику:
Гром загрми на Светога Саву
Усред зиме, кад му време није,
Сину муња на часне вериге,
Потресе се земља од истока,
Да се Србљи на оружје дижу,
Ал' се Србљи дигнут не смједоше.
А четврту вргоше прилику:
Виш' Србије на небу ведроме
Увати се сунце у прољеће,
У прољеће на Светог Трипуна,
Један данак три пута се вата,
А три пута игра на истоку (СНП IV: 24).

Иако се у стиховима детаљно објашњава утицај небеских на земаљске прилике, помен светаца и измењених космичких услова јесте коментар народног певача изазван кризом у заједници. Тиме се појединачан догађај универзализује. „У том дијалогу свакодневица се сублимира у казивање о људској муци и тријумфу, борби и опстанку, као сталном дијалогу са светим, у коме све што човек учини бива одвагано и одмерено” (Пешикан Љуштановић 2015: 9).

Исто је и у Хомеровом епу, који опева борбу око Троје. Зазивањем музе с почетка првог певања *Илијаде* истиче се значај божанског заноса за стварање, при чему се помиње манипулација становника вечног Олимпа над пролазним човековим животом, иако је до трагедије дошло због свађе на земљи:

Гњев ми, богињо певај, Ахилеја, Пелеју сина,
Злосрећни, штоно Ахејце у хиљаде ували јада,
Душе пак многих јунака јаких посла Аиду,
А њих учини саме да буду пљачка за псине
И још гозба за птице – и тако се Дивова воља
Вршила – откад се оно у свађи разишли били
Атрејев син, јунацима вођа, и дивни Ахилеј.
Ко ли од богова раздор и борбу међу њима створи? (Хомер 2004: 7).

Основни покретач епског певања јесте измењена стварност, при чему је ратно стање изазвано људском, а не божанском руком. Паралела између горње и доње сфере уметнички је вид осмишљавања света где је сачувано вишевековно искуство веровања једне културне заједнице. Исцрпни описи и реалистичност јесу тежња певача ка свеобухватности, карактеристичној за епски жанр. „*Историзам* словенског епа није

само корелативан са историјским предањем него непосредно произлази из обраћања казивача историјском предању као извору” (Мелетински 2009: 150).

Мотив маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца у српским усменим епским песмама посредно се доводи у везу с његовом паралелом у обредној лирици преко заједничких елемената иницијације и карневализације, при чему, чин прерушавања у епици добија нову функцију: треба да прикрије родни идентитет епског јунака, односно делије девојке и жене ратнице, што изискује усмеравање истраживачке пажње на план лика.

Док баба/ млада/ снашка у коледарским песмама не проналази места, Лазар, краљ и барјактар се у лазаричким и краљичким стиховима апострофирају уз, евентуалне, кратке напомене. Пример за то јесте развијенији поетски опис Лазаревог изгледа:

Играј, играј, наш Лазаре,
Наш Лазаре, барјактаре,
Е да би се наиграја,
Наиграја, нашетаја,
Мушко руво наносија,
Мушко руво, белу тоску,
Белу тоску, ален ћемер,
Ален ћемер, фешче капче,
А на фешче свил’на китка,
А на китку здравац травка (Златановић 1967б: 23).

Лазарево кићење биљем указује на то да ипак није дошло до потпуног раскидања са женским доменом.

У српским усменим епским песмама промена родног идентитета добија детаљнији опис, а посебна пажња посвећена је поступцима пределовања тела, чину преоблачења и преузимању карактеристичних реквизита. Епски јунак, делија девојка и жена ратница изискују исцрпну анализу, пошто подразумевају померање опште слике о мушком и женском лику у оквирима епских врста усменог песништва.

Ипак, основна разлика подразумева статус прерушеног актера. Обредне поворке „остајући оно што јесу, оне постају и ’нешто сасвим друго’, бића повећане моћи која у светом времену празника оживљавају и покрећу целу природу, замагљују или начас сасвим поништавају границе људског и надљудског” (Пешикан Љуштановић 2012: 26). За разлику од тога, преоблачење епског јунака, делије девојке, односно жене ратнице губе сакралну димензију и задобијају сасвим нов смисао: прикривање родног идентитета како би се лакше савладао противник, односно постигао одређени циљ, при чему се промена руха допуњава пределовањем тела које јесте заступљено код коледара, али

не и у женским обредно-опходним поворкама, пошто Лазар, краљ и барјактар никада не брију нити секу косу.

Назнаке обреда прелаза у епском контексту присутне су и даље, али чиновни пределовања људског тела више немају искључиво ритуални смисао. Када је реч о корпоралном аспекту, диференција између учесника у обреду и лика српске усмене епске песме је суштинска, пошто пролазно човеково тело „ступањем у обредну поворку, односно преузимањем улоге у обреду, стиче моћ да буди плодносне потенцијале природе” (Rešikan Ljuštanović 2016: 95), док се у епској грађи пропитују границе рода и проблематизује подела друштвених улога на мушке и женске у патријархалној заједници управо њиховим обртањем у условима који то изискују. Баба/ млада/ снашка, Лазар, краљ, барјактар идентификовани су с оним у шта су прерушени, при чему их целокупна заједница у чијим се оквирима изводи ритуал прихвата као посреднике између небеског (божанског) и земаљског (људског) света. Епски јунак, делија девојка и жена ратница желе да обману своје окружење, а „маска је сада средство привидне, вештачке и лажне идентификације” (Jovanović 2015: 61), као код учесника у позоришту.

3. АНАЛИЗА МОТИВА МАСКИРАЊА МУШКАРЦА У ЖЕНУ И ЖЕНЕ У МУШКАРЦА У СРПСКИМ УСМЕНИМ ЕПСКИМ ПЕСМАМА КРОЗ ТРОЧЛАНУ СХЕМУ ОБРЕДА ПРЕЛАЗА

Средишњи део докторске дисертације посвећен је анализи српских усмених епских песама с мотивом маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца, а у контексту Ван Генепових истраживања. Епском јунаку, делији девојци и жени ратници приступа се с обзиром на прелиминалну, лиминалну и постлиминалну фазу на које је могуће поделити песме, пошто се у нашем корпусу ток радње одвија кроз поменуте три етапе. Оно што излази из трочлане схеме обреда прелаза јесте специфична ситуација која им претходи, односно заузима уводни део појединачних целина епске грађе, а подразумева несвакидашње околности у чијим је оквирима допуштена травестија, при чему мотивација лика одређује даљи развој епске радње.

3.1. Специфична ситуација која претходи обредима прелаза

У нашем корпусу иницијација происходи из промењених животних услова, при чему се током ванредног стања отвара могућност за релативизацију и замену родних улога. Тиме се шири делокруг епског јунака, односно делије девојке и жене ратнице под маском, превасходно због потребе да се колектив за време опасности некако одржи. У контексту српских усмених епских песама с мотивом прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца обреди прелаза не односе се само на кључне тренутке људског живота (рођење, венчање, смрт), нити на ритуале у којима учествује читава заједница (као што је то случај код коледара, лазарица и краљица), већ на периоде који изискују промену родног обележја индивидуе, њено иступање из маскулиног у феминини или фемининог у маскулини домен моћи, што је мотивисано жељом за досезањем вишег циља, најчешће потребом за одбраном групе, а ређе појединца.

Сижејни модел песме управо је одређен специфичном ситуацијом, јер из ње произлази повод за прерушавање с циљем замене родног идентитета. Узроци, наравно, варирају, па је грађу могуће груписати имајући у виду контекст због чега епски јунак, односно делија девојка и жена ратница иступају из маскулиног у феминини и фемининог у маскулини домен моћи. Правило које важи за целокупан корпус јесте да до преоблачења долази како би се изнова успоставио нарушени ред, при чему се маска намеће као једино или најједноставније решење, што ће у најмањој мери пореметити

друштвени поредак. Иако релативизација границе између мушких и женских улога подразумева огрешење о норму, она се третира као оправдана, пошто у највећем броју случајева има намену очувања шире или уже заједнице.

Предевање из личних побуда релативно је ретко и искључиво је у вези с епским јунаком који жели да обљуби девојку до које неће доћи уколико се не преруши у жену, а његово настојање прати потреба да се уђе у феминини простор: „Пусти мене у собет међ преље, / Да ја видим своју јауклију” (EP: 200; уп. Кагаман 1885: 33–36; Осветник 1888: 18; Пандуревић 2015б: 316, 317, 318; Кордунаш 1891: 26; HNP I: 72; HNP IV: 41; Raić 1923: 8–9, 5; 66–67, 25; Versa 1944: 373, 374; Антонијевић 1971: 236–237).

Улазак на прело омогућава маска коју јунак користи и када је већ обљубио девојку, па постоји опасност да га открију. У песми *Сењанин Иво и Ограшић-сердар* љубавница куне заспалог драгог, јер се њен брат изненада појављује:

Зло ти јутро, Ограшић-сердаре,
Ђе с' заспао, мртви сан заспао,
Али мислиш да си у дворове,
А нијеси него међ вукове (СНП VI: 65; уп. Стојадиновић 1869а: 7; Осветник 1888: 26; Шаулић 1929б: 71).

Овакви примери изузетак су од правила, а присутни су само у оквиру две групе песама и то оних с мотивом прерушавања мушкарца у жену. Ипак, са становишта традиционалне културе која подржава доминацију мушкараца, маскираног младића који жели да обљуби девојку могуће је посматрати као иницијанта што овим чином прелази у статус одраслог мушкарца.

Када је реч о делији девојци, односно жени ратници, важно је истаћи да у оним песмама где јунакиња покушава саму себе да сачува од спољашњих утицаја, а да повод за маскирање не подразумева спашавање мушког члана породице из неприлике, нити освету за његову смрт, чак ни допринос широј или ужој групи, нема говора о својеглавим наумима, пошто се хероине преоблачењем, те освајањем маскулиног делокруга штите од опасности. Оне не угрожавају туђу безбедност, већ се, напротив бране кад су нападнуте.

С обзиром на то да до замене родног идентитета у српским усменим епским песмама најчешће долази у тренуцима када се трпи некаква промена која у датом тренутку постаје неиздржива, могуће је говорити о друштвеним драмама, које, према Тарнеру, подразумевају кризни период у чијим оквирима потенцијално може доћи и до пропитивања супротности. Границе рода се у нашој грађи свакако барем привремено померају, али до њиховог дефинитивног укидања и успостављања новог поретка ипак

неће доћи. Ознаке „мушко” и „женско” више нису строго одељене, међусобно се мешају, а самим тим и релативизују.

Симболи [...] одсудно прожимају мноштвену промјенљивост живих, свјесних, чувствених и вољних бића, која их рабе не само да би уредила свијет који наставају, већ и да би стваралачки искористила неред, превладавајући га или сводећи на поједине случаје пропитујући на тај начин ранија необорива начела што постадоше кариком у разумијевању и у управљању сувременим стварима (Turner 1989: 41).

У том контексту хаотично стање, поред рушитељске снаге, има и стваралачку потенцију, оно нуди шансу за промену устаљеног система вредности. Важно је нагласити да у српским усменим епским песмама не долази до укидања границе између маскулиног и фемининог домена, међа је необорива, а њено привремено прескакање омогућено је преоблачењем епског јунака, односно делије девојке и жене ратнице. Њих околина посматра у складу с пољем моћи које чином прерушавања заузимају, док је њихово тело у одређеној мери измењено, односно прикривено, при чему њихова појавност представља знак којем околина приписује одређене карактеристике, те их у складу с тим тумачи.

Специфичну ситуацију било је неопходно укључити у анализу, а њен значај је вишеструк: најпре даје објашњење зашто се мушкарац или жена маскирају у припадника супротног родног идентитета⁴³, потом одређује сижејни модел песама, а самим тим омогућава и њихову поделу у контексту кругова варијаната. Стога, песме ће бити тумачене по етапама (с обзиром на околности које претходе обредима прелаза, те према прелиминалној, лиминалној и постлиминалној фази), односно у групама издвојеним према два критеријума. Први подразумева специфичну ситуацију, док се други односи на питање да ли се прерушава епски јунак, с једне, или делија девојка, односно жена ратница, с друге стране.

3.1.1. Груписање песама у којима мушкарац прелази у феминини делокруг

Имајући у виду посебне догађаје који претходе обредима прелаза српске усмене епске песме с мотивом прерушавања мушкараца у жену могу се поделити у девет група: 1. јунак је заточен, девојка му одлази у посету под изговором како жели да се опрости с њим док је још жив, затвореник се преоблачи у женско рухо, а она остаје уместо њега у тамници и тако га избави (Пантић 1964: 77–79; Богишић 1878: 54); 2. пошто му је

⁴³ Тиме се истовремено открива контекст у којем је могућа релативизација бинарно кодираних појмова маскулино – феминино, иако су они у патријархалној култури строго одељени.

побратим заробљен, јунак одлази да га спаси, међутим, прерушава се у бабу која је случајно наишла (и којој оставља сопствено одело) како би ушао код њега у тамницу (HNP IX: 17); 3. јунаку су спалили дом и заробили сестру; он се по савету крчмарице преодева у девојку, пошто непријатеље није могуће праведно савладати (Hörmann 1976: 47); 4. бег (или паша) тражи од кнеза да му припреми тридесет оваца (или јагањаца, односно овнова), тридесет одаја и тридесет девојака за своју пратњу, а за себе има посебне захтеве, жели овцу бесплоткињу (или овна, некад и два товара вина и један товар ракије), засебну одају и кнежеву жену (или ћерку) кад му дође на конак, кнежева жена (или ћерка, евентуално син, у зависности од варијанте) зову кума (или побратима) који долази с пратњом од тридесет делија (или хајдука), они се преруше у девојке и тако савладају противнике (Милутиновић 1837: 128; СНП III: 5, 66; Огњановић 1875: 825–830, 26; Glavić 1889: 9; Шаулић 1929б: 80, 85; HNP VIII: 21); 5. Арапин (или Муса Кесеџија) узима свадбарину (иде пред сватове, отима девојке, љуби их недељу дана, па их продаје у робље или их враћа породицама), момак који наликује на девојку преруши се у невесту и тако на превару убије Арапина (односно Мусу Кесеџију) (СНП III: 4; Стојадиновић 1869б: 16; Радовановић 1931: 9); 6. капетан тражи од побратима ћерку за свога сина којег жели да ожени њоме, побратим од капетана изискује да не поведе тридесет јунака, већ тридесет девојака (јер жели да спречи свадбу, пошто младенци припадају различитим вероисповестима), капетан због оваквих захтева наслућује огрешење о обећање, па шаље тридесет мушкараца преобучених у женско рухо (Осветник 1888: 24); 7. јунак се растане од супруге, хоће поново да се ожени, па зове два сина за девере који не желе, по обичају, да обљубе младу, већ је закољу; кум предлаже да из сватовске поворке узму младића што је налик на девојку и да га маскирају у невесту (Шаулић 1929а: 36); 8. јунак је обљубио нечију сестру, кад се јави опасност да га могу открити, прерушава се у девојку а она коју љуби му помаже да прикрије сопствени идентитет (СНП VI: 65; Стојадиновић 1869а: 7; Осветник 1888: 26; Шаулић 1929б: 71); 9. момак жели да дође до оне која му се допада, па се, углавном на предлог друге женске особе, маскира у девојку како би то и постигао (EP: 200; Karaman 1885: 33–36; Осветник 1888: 18; Пандуревић 2015б: 316, 317, 318; Кордунаш 1891: 26; HNP I: 72; HNP IV: 41; HNP VI: 35, 36, 37; Raić 1923: 8–9, 5; 66–67, 25; Istra 1924: 84–85, 69; Prčić 1939: 70; HNP X: 20; Bersa 1944: 373, 374; Bošković-Stulli 1964: 21; Антонијевић 1971: 236–237).

Прву групу чине две готово идентичне бугарштице. Реч је о песмама *Гркиња дјевојка ослобађа из тамнице Комјена Јагњиловића*, коју је крајем XVII века (око 1690. године) у Дубровнику записао Ђуро Матијашевић, што су уједно најстарији стихови

нашег примарног корпуса (Пантић 1964: 77–79), и *Како Гркиња девојка химбом испусти и изведе из тамнице Комјена Јагњиловића тер му живот испроси* (Богишић 1878: 54)⁴⁴. Пошто су обе варијанте из предвуковског периода, закључујемо да је мотив маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца присутан већ у најстаријим бележењима епике.

Ситуација која претходи обредима прелаза овде подразумева заточеног јунака. Реч је о Комјену Јагњиловићу, којег из тамнице жели да избави његова вереница, Гркиња девојка. Она се на такав подвиг одлучује, јер нема друге особе која би то учинила што је наговештено у стиху: „Нико ми га Комјена на тамницу не походи” (Пантић 1964: 77; Богишић 1878: 54). Она урани, а са собом на путу до затвора носи златну кошуљу и везену мараму (типичне свадбене дарове за младожењу). Њој правац ка затвору показује непознати пролазник. Кад стигне, затворенику пружа преобуку, а од стражара тражи да је пусте у посету како би се опростила с драгим пре него што га погубе. Након тога, следе пределовање тела и преоблачење, о чему ће бити више речи у наредном поглављу.

Пошто се девојка Комјену Јагњиловићу обраћа речима: „Вјерениче драги” (Пантић 1964: 77; Богишић 1878: 54), његов боравак у тамници и осуда на смрт не представљају само претњу за њега, већ и за вереницу, јер се тиме спречава њихово ступање у брак и оснивање породице, обезбеђивање потомства. Из тешке ситуације они се избављају међусобном заменом идентитета, при чему је иступање из маскулиног у феминини и из фемининог у маскулини делокруг са становишта друштвене норме у предоченим неуобичајеним околностима који ремете природан ток ствари ипак оправдано.

У низу песама у којима је истовремено присутан и мотив маскирања мушкарца у жену и мотив прерушавања жене у мушкарца најчешће је реч о међусобној замени идентитета, при чему је фокус након преоблачења пребачен на епског јунака у новом руху. Стога ће такве песме бити распоређене и тумачене у оквиру група које се односе на мотив преласка из мушког у женски род.

У другој групи усамљена је песма *Иван Сењанин вади из тамнице Десанчића Луку* (HNP IX: 17). Заточени јунак такође је повод за прерушавање, али је ситуација која претходи обредима прелаза ипак другачија у односу на ону у првој групи, што се огледа и у различитим сижејним моделима. Пре свега, у женску одећу се неће преобући затвореник, већ онај који га избавља и ту се поставља питање зашто Иван Сењанин,

⁴⁴ Разлике међу њима су незнатне, свде се на свега неколико различитих речи.

иначе изузетно цењен у усменим епским песмама, не ослобађа свога побратима како приличи његовој величини, поштујући јуначки код, односно захтеве за храброшћу, одлучношћу, снагом и витештвом (очувањем части). „Наиме, није само важно победити, него је важно и то на који је начин победа извојевана. Частан пораз може имати већу вредност од победе која је извојевана на проблематичан начин, односно неодговарајућим или нечасним средствима” (Браун 2004: 10). Одговор је дат у самој песми. Кад мајка Луке Десанчића моли Ивана Сењанина да јој избави сина, он је „У образу боју проминио, / Помодрио, па поцрљенио” (HNP IX: 17).

Очигледно је да се ради о изузетно опасном подвигу, пошто се триста Сењана које је сакупио јунак разбеже кад чују како треба да иду до Томиње куле и одатле избаве затвореника. Иван Сењанин с ускоком Радованом поново окупља застрашене саборце, али бојазан је и даље присутна, пошто је казна која им предстоји, уколико их противници савладају, сурова:

Када наске пофатају Турци
Код проклете код Томиње куле,
Живе ће нас на михе дерати (HNP IX: 17).

Пошто се сасвим приближе тамници, ноћ проводе у амбивалентном, отвореном, дивљем простору – у гори, поред пута – што сматрају мање опасним од директног супротстављања злим силама. Иван Сењанин се одлучује за преоблачење и превару кад на њих набаса баба, чију ће он одећу узети за себе и тиме омогућити услове за постизање вишег циља.

Највећи број песама с мотивом прерушавања мушкарца у жену припада песмама о хајдучима и ускоцима, што је превасходно видљиво у именима ликова. Суочавање с противником под маском укључује победу која се задобија на превару, те је у етичком смислу владање маскираног јунака (Мијата Томића, на пример) различито у односу на понашање Старог Вујадина, који с аспекта епског кодекса части представља узор према којем се треба владати, јер он подноси све муке на које га стављају, не издаје савезнике и не размишља о лукавству којем би могао надмудрити надмоћног опонента. То је изражено у стиховима:

Не лудујте, Турци Лијевљани!
Кад не казах за те хитре ноге,
Којено су коњма утјецале;
И не казах за јуначке руке,
Којено су копља преламале
И на голе сабље ударале;
Ја не казах за лажљиве очи,
Које су ме на зло наводиле
Гледајући с највише планине,

Гледајући доље на друмове,
Куд пролазе Турци и трговци (СНП III: 50).

Наш корпус у том смислу релативизује појам епског јунака, с обзиром на то да му приписује страх и деловање *incognito* како би се противник обмануо и савладао на превару. Тиме се довитљивост уводи као значајна особина онда када храброст изостаје, пошто је очигледно да победа не би била извојевана без прибегавања алтернативном решењу.

Задржимо се за тренутак на мотиву епског старца. За разлику од Старог Вујадина, који је у претходно цитираним стиховима смештен у делокруг жртве и саветодавца (уп. Перић 2014: 390), у нашем корпусу махом су присутни неделатни старци, што своју ћерку шаљу у рат као одмену. Међу њима су значајни: Ћејван-ага (уп. Петковић 2010: 66, 75, 82–83; Перић 2014: 391–393; в. СНП III: 40), затим Диздар-ага (Богишић 1878: 96), Јанко Сибињанин (СНП II: 67), Улан-бег (Пандуревић 2015б: 345; Кашиковић 1927: 87), Рожман (Štrekelj 1895: 56), Дебеља Новак (Николић 1889: 27), Емин-бег Ћехаји (Kurt 1902: 66), Шћепан (HNP VI: 16), Видулин (Istra 1924: 8–10, 2), Видовић (Istra 1924: 15–16, 8), Иван Дунчић (Istra 1924: 24, 17), кнез Микулић (Istra 1924: 40–41, 6), Огрлић (Delorko 1969: 39), бан Маринко (Антонијевић 1971: 238–239), Јиван Латковић (Vince-Pallua 1998/1999: 139–140, 2). У контексту усмених епских песама с мотивом прерушавања мушкарца у жену издваја се Старина Новак⁴⁵ као активан хајдучки харамбаша и отац Грујице Новаковића (уп. Петковић 2010: 67; Перић 2014: 393–394). Овде поменути искусни старци од секундарног су значаја за нашу тему, као споредни јунаци чија су деца у фокусу наше истраживачке пажње.

Поводом *Старог Вујадина* важно је још напоменути да песме с мотивом делије девојке и жене ратнице, за разлику од оних где фигурира епски јунак маскиран у жену, чувају витешки кодекс. У том је смислу репрезентативан пример *Одметник Ајкуна* чија је храброст непоколебљива:

„Јадна Ајко, шта си урадила?
Је л’ ти сада жао погинути?”
Вели њима одметник Ајкуна:
„Ајдте јадне, не будите луде,
Ја нијесам била кукавица,
Што је мени жао погинути:
Добрих сам се коња најахала,
И лијепе чохе надерала,
И турскијех насијекла глава!”
Доведоше Ајку пред везира.
Кад је везир Ајку сагледао,

⁴⁵ О историјској паралели овог епског јунака писала је Лидија Делић (в. 2009а: 34–35).

Па је везир Ајки бесједио:
„Чу ли мене одметник Ајкуно,
Хоћеш мени вјеру заложити,
Да ти више четовати нећеш?
Да т' поклоним твоју русу главу!”
Проговара одметник Ајкуна:
„Ја не жалим моју русу главу,
Него твоју, што је не посјеко!” (Пандуревић 2015б: 349).

Упркос томе што је чека казна, Ајкуна не жели да изађе из маскулиног домена моћи. Она би радије погинула, него што би се одрекла ратничке функције у друштву и вратила фемининим улогама.

Песма *Серад-ага Мујо и Милан Ћесеџија* сама чини трећу групу, а посебна је по томе што је реч о специфичном типу усмене епске песме из збирке Косте Хермана (1976: 47). Према Алојзу Шмаусу, крајинску епику требало би посматрати као засебан тип, јер је она грађена на посебним принципима, а представља „барем у техничком погледу, један виши ступањ епског развоја” (2011: 12). Ово не бисмо помињали да значајно не утиче на сужејни модел епске песме. Наиме, крајинску епику карактеришу опширно приповедање, мноштво споредних епизода и ликова чијим се увођењем скреће од главног тока радње, што је својствено и за ову песму. У том контексту, о мотиву маскирања Шмаус пише: „Само се по себи разуме да у крајинској епици преко сваке мере омиљене улоге прерушавања увек наново пружају прилику за измишљене извештаје, којима прерушени настоји да завара противника или да се извуче из незгодне ситуације” (2011: 19–20).

У женску одећу се преоблаци Халил, иако се он не помиње у наслову песме. Маскирање мушкарца у жену јесте мотивисано, али му претходи низ епизода које се све скупа не могу узети као специфична ситуација. Повод за прерушавање јесте избављање Мујагине сестре⁴⁶. Њу је заробио Милан Ћесеџија за којег важи: „Да ти видиш Милан Ћесеџију, / Би те тресла прољетна грозница” (Hörmann 1976: 47).

Дакле, маскирање је последица страха и жеље за ослобађањем родбине у тешким условима. Специфичну ситуацију која претходи обредима прелаза условно ћемо одредити на следећи начин: сродник је заробљен, неопходно га је избавити, а истовремено избећи опасност, скопчану с тим.

У четвртој групи издвајамо осам песама, где ситуација која претходи обредима прелаза подразумева претњу за владарску породицу, па истовремено представља опасност за шири колектив. Иасланик турске власти најављује се кнезу на конак и од

⁴⁶ Халил је Мујагин сестрић.

њега тражи да му припреми тридесет одаја, тридесет јагањаца (или оваца) и тридесет девојака за своју пратњу, као и посебну одају, овцу (или овна), евентуално уз два товара вина и један товар ракије, као и кнежеву љубу (или ћерку) за себе. Испуњавање оваквих захтева није прихватљиво, они вређају кнежеву част, углед, јунаштво. Стога, неопходно је пронаћи решење за превазилажење страшних услова, па се прерушавање мушкарца у жену не посматра искључиво као огрешење о норму, већ се оправдава услед неиздрживих околности.

Посебно је интересантна песма *Пошто је ћери* где су жеље прецизиране:

Испеци ми тридесет јагањацах,
И окупи тридес'т ђевојаках,
Под капама и под вијенцима,
Зарученијех, неповеденијех,
Која не зна шта је мушка страна,
Мене старцу бесплоткињу овцу
И твоју ми сигурај љубовцу
Да је тебе љубим на докату,
Ти да гледаш, да јој помоћ не мо'ш (Милутиновић 1837: 128).

Обљуба будућих невеста од стране Турака у контексту традиционалне културе Срба тумачи се као скрнављење: она која је враћена након што ју је дотакла туђинска рука, сматрала се нечистом, опогањеном, без обзира на то да ли јој се то догодило сопственом кривицом или на силу. Бесплоткиња овца метафорички представља љубу кнеза Николе, која такође није имала породе, што је наговештено у самој песми.

До решења се (у контексту ове групе) долази позивањем кума (негде и побратима или ујака), Мијата Томића: „О Мијате, мој по богу куме!” (Милутиновић 1837: 128; уп. СНП III: 66; Огњановић 1875: 825–830, 26; Шаулић 1929б: 80, HNP VIII: 21). У једном примеру овог јунака одмењује син Марјан, при чему се истиче потреба да старијег члана породице замени млађи наследник, чији је узраст погоднији за травестије⁴⁷, те отац, пошто прими писмо, „Маријана непута дозивље” (Glavić 1889: 9). У песми *Грујица и наша од Загорја* помоћ се тражи од побратима Грујице Новаковића:

Побратиме, Новаковић-Грујо!
Како тебе ситна књига дође,
Одмах избер' из ваше дружине,
Побратиме, тридест младих друга,
Којино су као и ђевојке (СНП III: 5)

⁴⁷ О младом јунаку – неофиту и његовој ратничкој иницијацији, а у контексту српских усмених епских песама, писали су Бошко Сувајић (в. 2010: 29–63) и Драгољуб Перић (в. 2011: 3–12). Иступање епског јунака из маскулиног у феминини домен моћи утолико је лакше уколико је он мање утврђен у мушком коду. „Младост је у епци недосегнута зрелост. а досезање до зрелости одраслих мушкараца мора бити посредовано процесом епске иницијације” (Сувајић 2010: 34). Стасавање младића одвија се кроз испите снаге и потенције, при чему се његов прелазак у виши статус утврђује према спремности за учешће у борби и зрелости за брак.

док у песми *Бајо Пивљанин и паша Пећанин* писмо бива упућено Баји Пивљанину:

Побратиме Бајо Пивљанине,
Ајде мене на Језера равна,
Не пушти ме паши Пећанину,
Ја те Богом од невоље кумим;
Ако нећеш на Језеро доћи,
Ја ћу сићи Тари води ладној,
Ја ћу очи завит у мараму.
Па скочити Тари води ладној,
Ја се хоћу утопити млада,
На тебе ћу гријех оставити! (Шаулић 1929б: 85).

О којем год да је јунаку реч, у оквирима ове групе, он ће се с четом од тридесет хајдука маскирати у девојку и тако савладати противника на превару, кад доспе с њим у постељу.

Пета група блиска је претходној, у њој претњу по заједницу такође представља туђин (Арапин или Муса Кесеџија) који излази пред сватове, отима невесте, па их обљуби и враћа породицама, или их продаје у робље. Овакво стање ствари неопходно је укинути по сваку цену, јер оно деструира темељна начела на којима се заснива патријархална заједница. На пример, у песми *Грујица и Арапин* искусни хајдуци, Новак и Радивој, долазе на следећу идеју:

Да господу свате сакупимо,
И Грујицу млада превјесимо,
Под пријевјес сабљу опашемо,
Да јездимо друмом јуначкијем
Крајем двора црног Арапина
Не би л' Грујо курву преварио,
Преварио, курву посјекао? (СНП III: 4).

Овакав предлог вишеструко је оправдан. С једне стране, хајдуци су успели да укину све зулуме осим свадбарине, тако да је неопходно инвентивно решење како би се решио и овај последњи проблем, с друге стране, Грујица је окарактерисан као дете или млад, што се у песми *Хајдуци као сватови* додатно објашњава: „У Грујице нема науснице, / Љевши Грујо од сваке ђевојке” (Стојадиновић 1869б: 16).

У једној варијанти у девојку се прерушава Секуленце, уз чије име (које је већ умањено деминутивом) такође обавезно иде ознака дете и опис „Женска лика, срце пеливанско!” (Радовановић 1931: 9). Тиме се потцртавају карактеристике што су и те како пожељне за травестије, а маска самим тим бива ефектнија.

Пошто ови ликови не изгледају као мушкарци, већ попут младића или дечака, задатак који им је намењен заиста ће представљати неку врсту обреда прелаза, јер је ту реч о пропитивању њихове дораслости за борбу. Они добијају прилику да покажу своје

јунаштво, и тиме заслуже признање околине, јер је пред њима први, иницијацијски подвиг.

Ван Генеп помиње иницијацију дечака у вези с њиховим сазревањем, било да је реч о физиолошком или друштвеном пубертету, као засебну категорију у чијим се оквирима издвајају „низови обреда, церемонија и разноврсних поступака који код различитих народа обележавају прелазак из детињства у адолесценцију” (Ван Генеп 2005: 81). Чином преоблачења само се потпомаже прелазак из једног у други родни идентитет. Усмене епске песме, где се у жену прерушава млади јунак, сведоче о томе да је мотив маскирања с циљем замене родног идентитета у уској вези с ратничком иницијацијом и лиминалношћу. Наравно, треба имати на уму чињеницу да је инфантилног епског јунака могуће посматрати и ван уског оквира који смо овде поставили, јер травестија није нужан услов његовог преласка с нижег на виши друштвени статус, већ само допунски чин, утемељен у архаичним ритуалима (уп. Перих 2011: 6–7).

У шестој групи усамљена је песма *Женидба Борић Маријана* где се образац замене тридесет девојака с тридесет прерушених момака који ће их одменити понавља, јер се капетан Борић одлучује на следећи корак: „Па дозива тридесет сердара, / Да облаче женско одијело” (Осветник 1888: 24).

Ситуација која претходи оваквој одлуци јесте просидба, те слање свадбене поворке, при чему постоји опасност од непоштовања договора. Наиме, капетан Борић проси ћерку свога побратима, од Кладуше Муја и то за сопственог сина али му при томе прети:

Ако ли је поклонити нећеш,
Несрећа ће тебе достигнути:
Кунем ти се и вјеру ти давам,
Да ћу ранит у подруму гала:
Ранити ћу до Божића гала.
Уд’рит ћу ти тада на Кладушу,
Кладушу ћу редом заробити,
Поклат ћу ти мало и велико,
Исто ћу ти шћери уграбити
Мога сина њоме оженити (Осветник 1888: 24).

Мујо мора да прихвати понуду, како његово окружење не би страдало. Ипак, он од капетана тражи да у сватове не зове поглаваре Котара, већ тридесет девојака уместо њих под изговором:

Да чувају моју шћери драгу,
Да се не би бунил’ у сватима,
Не зна, шћери, шта је мушка глава (Осветник 1888: 24).

Борић капетан овај захтев неће испоштовати, већ ће надмудрити свога побратима, извојевати победу на превару, јер се сердар Цмијанић, Вук Мандушић и Петар Мркоњић (с још неколицином јунака) преоблаче у девојке: Косу Цмијанић, Луцу Мандушић и Марију Мркоњић.

Песма *Вук Деспотовић и Анђелија љуба* припада седмој групи. Ситуација која претходи обредима прелаза не само да представља претњу по породицу, већ заправо подразумева њено разарање. Брачни пар се разводи и дели имовину, при чему мушкарац пушта жену да узме све што жели за себе, без обзира на то што подела није праведна. Једину молбу мужа: „Тебе шћери, а мене синови” (Шаулић 1929а: 36) она неће испунити.

Нарушавање уже заједнице и неуобичајени односи на релацији отац – синови јесу повод за маскирање. Наиме, Вук Деспотовић се по други пут жени, а своју мушку децу зове за девере. Њих двојица одбијају да обљубе невесту сопственог родитеља (како обичај налаже), па је закољу. Трагична ситуација решава се преоблачењем момка из сватова, који највише наликује девојци, у младу, на предлог Марка Краљевића који у овој песми представља заштитника чланова младожењине породице. Хаос се превладава Вуковим и Анђелијиним помирењем, и тако долази до успостављања првобитног стања ствари.

Осма група обухвата четири песме, где до прерушавања мушкарца у жену долази због тога што је јунак обљубио девојку, па постоји опасност да ће бити откривен. Циљ маскирања јесте прикривање личних грехова. Ипак, тиме се истовремено брани и потенцијална заједница двоје људи који се воле, јер љубавници на крају песама одлазе заједно: „трком у планину” (СНП VI: 65), или се венчавају, што је изражено у стиховима: „Покрсти је и привјенча за се” (Стојадиновић 1869а: 7; уп. Осветник 1888: 26; Шаулић 1929б: 71).

Иван Сењанин појављује се у свим песмама ове групе, изузев у оној из Шаулићеве збирке. Међутим, његова улога није увек иста. У једној варијанти он је брат Анђелије, девојке коју обљубљује Ограшић-сердар, пошто је заштитник породице одсутан:

Јер тад Иво дома не бијаше,
Но пошао у лов у планину
Са његови тридесет Сењана (СНП VI: 65).

У две песме он обљубљује припадницу друге вере (Стојадиновић 1869а: 7; Осветник 1888: 26). У *Женидби од Сења Ивана* овај јунак се с Мујагином сестром Ајкуном три године потајно састајао, а за њихов однос нико није сазнао, пошто су увек

били опрезни. Међутим, једном се догодило да је у њеном кревету остао до сванућа, па је био приморан да се преобуче у Туркињу, из страха да ће га разоткрити и погубити.

Стога Ајкуна

Чешља Ива како и ђевојку,
А плете му девет плетилица,
Па их Иву низ леђа пустила,
Ко што носе Туркиње ђевојке (Стојадиновић 1869а: 7).

Посебно је интересантна песма из збирке Милана Осветника где специфична ситуација подразумева исувише дугу веридбу, односно венчање које се одлаже у недоглед. Наиме, Иван Сењанин је заручен за Златију, сестру Муја Бојчића који пише свом несуђеном зету:

Кад запросиш лијепу дјевојку:
Ил' је води, или је не проси,
Ево има девет годинаца,
Од како си, Иво, долазио,
Долазио у турску Удбину
И злаћен ми прстен поклонио,
А више се нијеси повратио,
Нити мени књиге отписао (Осветник 1888: 26).

Она, наравно, има и друге просце, па вереник одлази по њу, како заруке не би биле развргнуте. Песма обилује еротским набојем, узбуђење будућег младожење посебно је наглашено:

Па Златију гледа у одају,
Како, млада, на душеку спава,
По душеку ноге растурила,
Као патка по води студеној.
А да видиш Иван-капетана,
Како му се срце разиграло,
Те се самац собом разговара:
„О, ђаволе, срце у јунаку!
Зашто тако јеси узиграло?”
Па се маша злаћана прстена,
Те га баца Златији на дојке (Осветник 1888: 26).

Раширене ноге девојке те гађање њених груди прстеном најављују потоње догађаје. Пошто заједно проведу ноћ у њеним одајама, неопходно је да се јунак преобуче у женско рухо, како их не би открио девојчин брат, јер су се огрешили о забрану полног односа пре ступања у брачну заједницу.

У песми *Женидба Николе-сердара* муслиманка жели да пође за хришћанина. Међутим, њена породица противи се томе, али ипак тражи од њега да дође са сватовима како би му дошли главе,

Ал' Никола мудар и паметан,
Не шће купит киту и сватове,

А он знаде турску пријевару (Шаулић 1929б: 71).

Младожења одлази код Златије, која га прерушава у жену да га Мујо не би препознао и погубио. Преодевање је мотивисано опасношћу, а циљ му је у контексту наше грађе уобичајен јер подразумева типичну обману противника. Кад љубавник навуче женску одећу, нестаје страх од тазбине која према њему није пријатељски настројена.

У осмој групи обухваћене су песме с мотивом прерушавања мушкарца у жену, где је иступање из маскулиног у феминини делокруг потакнуто личним разлозима. Мотивација епског јунака уско је повезана с иницијацијом, јер се освајањем вољене младић доказује као стасао за женидбу (до које ће, уосталом, у епилогу и доћи).

Исто важи и за девету групу, која обухвата највећи број песама (двадесет једну). Мушкарац се маскира у девојку како би на превару обљубио ону која му се допада. Жеља епског јунака бива остварена, а до прерушавања долази на предлог жене уз савете поводом понашања да маска не би била разоткривена:

Побратиме, Борозановићу,
У мене је рухо у потаји
Кој' на двори исходило није.
Оправљај се као и дјевојка,
Те ти иди међу моје прелје.
Стидно ходи гледај црној земљи,
Редом старо љуби у колина,
Удовице у бијело лице,
А дјевојке под ђердан у грло (ЕР: 200).

Упутства која претходе чину преодевања део су превођења епског јунака из маскулиног у феминини делокруг. Тиме се наглашава значај новог држања које мора да прати преузету одећу како би превара „глумца” била успешна, а посматрачи остали у заблуди.

У овој групи песама често се појављује Иван Сењанин, који се преоблачи у женско рухо да би обљубио девојку у низу варијаната (Кагапан 1885: 33–36; Осветник 1888: 18; Кордунаш 1891: 26; Рајић 1923: 8–9, 5⁴⁸, 66–67, 25; Ргић 1939: 70; HNP VI: 35; Versa 1944: 373)⁴⁹. Из маскулиног у феминини делокруг из истог разлога прелазе следећи јунаци: Борозановић (ЕР: 200), Јован-бег (Пандуревић 2015б: 316), Иван Карловић (Пандуревић 2015б: 317; HNP VI: 17), Јауз Салих-ага (Пандуревић 2015б: 318), Секул

⁴⁸ Идентична песма с истим насловом налази се и у другој збирци Блажа Рајића (в. 1910: 65–67), као и у збирци Ива Прћића (в. 1939: 69).

⁴⁹ О томе пише и Марија Клеут: „Посматрано са другог становишта, са становишта фабуле, уочљиво је да се у визији нејуначке поетске биографије Ивана Сењанина извесни догађаји понављају, иако су обликовани на различите начине (у различитим сужејним моделима). Упадљиво је велики број песама у којима он покушава или успева да обљуби девојку” (1987: 100).

(HNP I: 72), Халил (HNP IV: 41), Бан Јелачић (HNP VI: 36); војвода Јанко (Istra 1924: 84–85, 69); Ахмед (HNP X: 20); Задранин Микула (Bersa 1944: 374) Мујо царевић (Bošković-Stulli 1964: 21) и Веселин, син Југа Богдана (Антонијевић 1971: 236–237).

Како је већ напоменуто, последње две групе усмених епских песама с мотивом маскирања мушкарца у жену јесу изузетне по томе што се јунак прерушава из личних побуда, како би освојио девојку, или да би заштитио себе када постоји опасност да га открију у прељуби. Када је реч о осталим овде издвојеним скупинама, специфична ситуација подразумева опасност по шири или ужи колектив који је неопходно одбранили по цену огрешења о норму, односно привремене релативизације разлика међу половима и родним улогама. Дакле, маскирање се већ у уводном делу сваке песме унапред оправдава.

3.1.2. Груписање песама у којима девојка или жена иступа у маскулини домен моћи

Када је реч о мотиву маскирања жене у мушкарца, грађу је такође могуће разврстати с обзиром на специфичну ситуацију која претходи обредима прелаза при чему се формира деветнаест група с различитим сижеима: 1. девојка одлази у војску уместо остарелог оца преузимајући његов идентитет (Богишић 1878: 96; СНП III: 40; СНП II: 67; Пандуревић 2015б: 345; Štrekelj 1895: 56; Николић 1889: 27; Kurt 1902: 66; HNP VI: 16; Istra 1924: 8–10, 2; 15–16, 8; 24, 17; 40–41, 6; Кашиковић 1927: 87; Delorko 1969: 39; Антонијевић 1971: 238–239; Vince-Pallua 1998/1999: 139–140, 2) или то чини уместо брата (СНП II: 59; Danilov–Petranović 1861: 6–8; HNP II: 36; Vince-Pallua 1998/1999: 136–139, 1), 2. девојка одлази у војску за вереником или драгим како би му била ближе представљајући се као мушкарац (Милутиновић 1837: 107; Пандуревић 2015б: 325, 332, 351; Беговић 1885: 199; HNP II: 29; Hadžiomerspahić 1907: 3; HNP VIII: 5; Parry–Lord 1953: 1, 2, 3, 22, 23; Delorko 1969: 163); 3. девојка излази на двобој уместо брата или обавља други задатак уместо њега, при чему преузима његов идентитет (Осветник 1888: 2; HNP IV: 37; HNP VI: 17); 4. девојка, маскирана у мушкарца, помаже брату бродару да превезе пашу с војском (EP: 159); 5. девојка се одмеће у хајдуке како је не би удали за недрагог (HNP VIII: 11) или јер не жели да се уда, због чега је на крају песме, кад јој разоткрију идентитет, растргну коњу на репове (Пандуревић 2015б: 349); док се у једној варијанти одлучује за иступање у маскулини домен моћи јер јој је живот у феминином делокругу досадио (HNP VI: 50); 6. девојку од рођења одгајају као

мушкарца⁵⁰ (Пандуревић 2015б: 326, 330; HNP VII: 380); 7. девојка је испрошена или има вољеног, али вереник/драги дуго не долази по њу, па она, прерушена у мушкарца, одлази код вереника/драгог да разговара с њим, најчешће да би га исмејала (Пандуревић 2015б: 327; 328; Ястребов 1886: 315–319; Николић 1889: 39), у оквиру ове групе издваја се варијанта где девојку обљуби краљ с којим она остане трудна, роди му дете, те прерушена у мушкарца одлази да му служи (Bošković-Stulli 1964: 27); 8. девојка жели да превари јунака који се зарекао да ће је обљубити, она га у мушком оделу натера да је моли да не ноћи с њом, пошто он мисли да је реч о мушкарцу, а он, кад сазна да је одбио вољену, умире (Пандуревић 2015б: 323), или му одлази у посету, јер се он начини болесним (Пандуревић 2015б: 324), односно иде да га излечи, с обзиром на то да се одиста разболео (Пандуревић 2015б: 329; Tordinac 1883: 9), или се прерушава у мушкарца како би болесном јунаку донела воде (Vince-Pallua 1998/1999: 140–141, 3); 9. девојка под маском саму себе ослобађа од мушкарца за којег не жели да пође (Пантић 1964: 83–85; Богишић 1878: 38); 10. девојка (муслиманка) бежи с драгим (хришћанином) којег је ослободила из тамнице (Стојадиновић 1869б: 7); 11. девојка ослобађа брата (или браћу) из тамнице маскирајући се у мушкарца (Богишић 1878: 98, 99; HNP I: 77; HNP III: 23; HNP V: 216), или жена избавља мужа (у једној варијанти драгог) из заточеништва (СНП III: 49; СНПр II: 52; СНПр III: 58, 60; Danilov–Petranović 1861: 140–141; HNP IV: 47; Raić 1923: 28–29, 13; Istra 1924: 18–19, 11; 29–30, 21; Шаулић 1929б: 73, 92; Радовановић 1931: 17; Prčić 1939: 21; Bošković-Stulli 1964: 28), у низу песама то чини са заовом (СНПр III: 57, 59; Danilov–Petranović 1861: 32–35; Kuhač 1881: 1524; Осветник 1888: 25; HNP II: 64; Istra 1924: 7–8, 1; HNP IX: 14); 12. жена је дуг период заробљена код Турчина да му буде љуба; кад је брат ослободи, она се прерушава у мушкарца како би побегла с њим (Милутиновић 1837: 7); 13. жена погуби агу који јој је убио мужа, агина супруга је изазива на двобој, па се она преоблачи у агино рухо, убија агиног брата, а агину жену узима за робињу (Милутиновић 1837: 143); 14. жена жели да се избави из несрећног брака у којем је обесправљена, те иступа у маскулини домен моћи, свети се мужу и преудаје за некадашњег просца (СНП III: 28; СНП VI: 69; СНПр III: 29; Шаулић 1929а: 13); 15. жена под маском хоће да освети сина (Шаулић 1929б: 67) или мужа (СНП VIII: 3); 16. два побратима се опкладе како један од њих неће успети да обмане жену оног другог, пошто она слови за најмудрију; јунак се маскира у свога побратима, а љуба другог јунака одмах схвати да то није њен муж, па му подмеће робињу уместо себе; овај,

⁵⁰ Овде је заступљен мотив вирцине.

након што ноћи с робињом, одсече јој плетеницу, или је води са собом, као доказ да је добио опкладу, међутим, појављује се супруга прерушена у мушкарца, односно калуђера, па се разоткрива да докаже како ипак није преварена (Милутиновић 1837: 81; Осветник 1888: 19; HNP II: 23); 17. невеста се прерушава током сопствене свадбе, пошто не жели да пође за онога којег јој је брат наменио, већ за другог јунака што је дошао да је отме, па заједно побегну (HNP IV: 40); 18. невеста, маскирана у мушкарца, преводи сватове преко горе (односно планине, или воде, евентуално кроз град) где поворку чека заседа бившег просца или просаца (СНП III: 72, 73; СНП VII: 25; Поповић 1866: 208–209, 26; Јстребов 1886: 270–274, 436–437; Осветник 1888: 9, 22; Кордунаш 1892: 3; Вјеловућић 1910: 58; Раић 1923: 68–69, 27; Радовановић 1931: 13; HNP IX: 23). Само у једној песми у оквирима нашег корпуса, а коју је приређивач збирке у предговору одредио као романсу (в. Delorko 1969: XV) мотивација за прерушавање није опевана. Њу бисмо издвојили у засебну групу под бројем 19 (в. Delorko 1969: 65).

У оквиру прве групе издвојена је двадесет једна песма, од тога осамнаест где делија девојка у војсци одмењује оца и три у којима одлази да војује уместо брата. У овој скупини ситуација која претходи обредима прелаза јесте ратно стање, што представља претњу, како за ширу заједницу (државу, народ), тако и за ужу (породични круг), пошто свако мора дати свој допринос да би се превазишао критични период одбраном од непријатеља.

У песми *Како Пеимана кћи Диздар аге измијени оца идућ на цареву војску, и како откри царевућу Мују, и за њиме отиде у Новоме граду* ситуација која претходи обредима прелаза подразумева јунака старошћу онеспособљеног да обавља ратничку улогу у друштву, а од њега се то изискује. Неподобност је изражена у виду ознаке старац, као и у речима:

Цар ме зове да идем на војску.
Ја не могу ни к цамији поћи,
Великом се Богу помолити,
А камоли да војујем војску! (Богишић 1878: 96).

Кћи на његову онемоћалост одговара спремношћу да прерушена у мушкарца оде уместо њега у рат.

У песми *Златија старца Ђеивана* у кућу такође стиже писмо из престонице од цара, дакле, с највише инстанце моћи, уз захтев:

Чујеш мене, старче Ђеиване,
Опреми се на цареву војску,
Јал' с' опреми, јал' одмјену нађи
Без промјене за девет година,

Јера ти се од ина не може (СНП III: 40).

Поред ознаке старац, позно животно доба наглашено је и у стиховима: „Грозне сузе низ образе лије, / Шњима кваси пребијелу браду” (СНП III: 40), као и у оправдању упућеном јединици: „А ја сам ти, ћери, остарио, / Те не могу више војевати” (СНП III: 40).

Како старац Ћеиван нема мушких наследника, улогу главе породице преузима Златија, која маскулини домен моћи осваја чином маскирања, те спремношћу да допринесе заједници учешћем у рату. Важно је још напоменути да старац Ћеиван спада у оне јунаке који су у српским усменим епским песмама по правилу обележени позним узрастом (в. Перић 2014: 386–388). Поменути лик и друге њему сличне очеве из ове групе могли бисмо сместити у статични делокруг жртве, с обзиром на то да је старчеву ратничку улогу у друштву наследило његово дете, те он постаје пасиван⁵¹.

Када син епског јунака стаса за женидбу, односно досегне онај узраст када стиче право да јаше коња и носи оружје, јунак, предавањем свог статуса (симболички представљеног коњем и оружјем, ређе и рухом) сину, објављује синовљево иницијацију, истовремено се сам повлачећи из епског света (Перић 2014: 386).

Кад се јуначка обележја стављају у аманет женском потомку у недостатку синова или из потребе за њиховом заштитом, долази до преласка из фемининог у маскулини домен моћи, што је својеврсно одступање од правила које је и те како присутно у нашем корпусу.

У низу варијаната потцртава се недостатак мушког рода, и тиме се оправдава замена родног идентитета, пошто је неопходно да оца одмени једна од девет или десет кћери, па то чини најмлађа: „Оправи се мезимица Јања” (СНПр II: 67; уп. Николић 1889: 27; Štrekelj 1895: 56; Kurt 1902: 66; Istra 1924: 8–10, 2; 15–16, 8; Антонијевић 1971: стр. 238–239; Vince-Pallua 1998/1999: 139–140, 1) или најстарија:

Кад то чуло девет ђевојака,
Све у црну земљу погледаше,
Најстарија баби међу очи:
„Ја ћу, бабо, под Солун на војску” (Пандуревевић 2015б: 345; уп. HNP VI: 16; Кашиковић 1927: 87).

⁵¹ Иако је старац Ћеиван у нашем корпусу неделатан лик, важно је нагласити да у српским усменим епским песмама може бити активан. Као искусан јунак заузима статичне делокруге жртве, саветника, пошиљаоца, или оца отете девојке (в. Перић 2014: 388–391). Насупрот томе, он покреће радњу када учествује у свадби на позицији старог свата, односно просца младе невесте, или се, упркос позним годинама, остварује у улози ратника и то на противничкој страни, при чему се показује потентним и као љубавник (в. Перић 2014: 391–392, уп. Петковић 2010: 66, 73, 75, 82–83).

С обзиром на то да је фокус нашег истраживања мотив замене родног идентитета, нећемо се опширније бавити јунацима у делокругу остарелог оца. Напоменимо још само да је старац Ћеиван, уз остале ликове у позним годинама, чија су одмена у рату њихове кћери, у нашем корпусу пасиван зато што је у тесној вези с делијом девојком која преузима све маскулине друштвене улоге свога родитеља.

Узраст делије девојке која одлази уместо оца у војску није посебно наглашен у песмама *Замислија се царе господаре*: „Јанко јима три шчерке једине, / Јена се је меж њима забрала” (Vince-Pallua 1998/1999: 136–139, 1) и *Касно ју је открио као дјевојку* где је, додуше, наглашена младост потомкиње у стиху: „Њему млода ћерка говорила” (Delorko 1969: 39).

У два примера старац што тражи одмену има девет синова и једну ћерку (Istra 1924: 24, 17), или уз девет синова још девет кћери (Istra 1924: 40–41, 6), а у рат одлази прерушена делија девојка, што је изузетак који се јавља вероватно због тога што је у контексту традиционалне културе веће зло било изгубити мушког него женског члана породице (посебно владарске), што је наглашено стиховима:

Па га пита царе господаре,
Да му даде најбољег сина.
Цвили, плаче Микулићу кнеже:
„Што ћу сада јадан учинити?” (Istra 1924: 40–41, 6).

Плач и кукњава родитеља који више није способан да ратује присутни су све док га најмлађа кћи не умири:

„Не цвил’ зато, до мој мили чајко,
Нер ми сковај стеке на избоке,
Да ми не би злазиле јабуке.
Нер ми сковај свитлу ћорду моју,
Да зајашем на мојега коња,
Да ја трчим пут равнога поља”
На фунестри царе господаре (Istra 1924: 40–41, 6).

Избор најмлађег женског потомка за преузимање ратничке улоге оправдава се чињеницом да је она најдаље од удаје, а најближа периоду кад су разлике између тела девојчице и дечака мање изражене; дојке су јој мање нарасле у односу на друге сестре, па их је лакше прикрити. Пошто се у већини песама ратује девет година, при чему је ово у контексту усмене епике типска одредница дугог трајања уопште⁵², у већини случајева неопходно је да се маскира најмање феминино маркирана јунакиња која преоблачењем не прелази само из женског у мушки домен моћи, већ и из статуса девојке на ступањ жене, о чему ће касније бити више речи.

⁵² Важно је нагласити да се броју девет приписује симболика промене, а његова фреквентност у српским усменим епским песмама је неспорна. Њиме се „означава секвенца времена, и то искључиво године. Обично се изразом ’девет година’ не исказује тачан број година, већ се указује на неко крајње време иза кога следи нека промена” (Раденковић 1996: 325). У оквиру наше грађе ова се симболика потврђује тиме што се након тог периода завршава лиминална фаза обреда прелаза, те се стварају услови за повратак у првобитно стање ствари. Осим тога, овим се временским интервалом често означава трајање непожељног стања (у оквиру специфичне ситуације која претходи обредима прелаза), због којег и долази до замене родног идентитета.

У песми *Јања од Сибиња Јанка* разлика између ћерки описана је на следећи начин: „Сви девет сам редом удомио, / Јошт код мене мезимица Јања!” (СНПр II: 67), при чему је основна опозиција међу сестрама: удата жена – неудата девојка. Поред тога што друштвени статус одабране најмлађе кћери погодује оваквим травестијама, њен боравак у родитељској кући чини је дужном да помогне оцу, односно, обавезује је да допринесе заједници којој и даље припада, с обзиром на то да није основала сопствену породицу.

Варијанте где најстарија ћерка преузима очеву ратничку друштвену одговорност подразумевају прерушавање које је мотивисано нарочитом девојачком храброшћу, одлучношћу и предузимљивошћу, што потврђују стихови:

„Ништа зато, бабо добро моје!
Ти ми најди дви младе терзије,
Да ми кроје на мушку хаљине;
Ја ћу за те на војницу поћи” (HNP VI: 16).

Изузетна пожртвованост опевана је у *Дунчићевој Романији* где се кћи јединица сама нуди како би сачувала браћу:

Ништа, ништа, мој мијени ћаће,
Кројите ми војенске хаљине,
И дајте ми свитлу сабљу своју,
И дајте ми коња неиграна (Istra 1924: 24, 17).

Мотив делије девојке која одмењује оца у војсци интернационалног је карактера, а укључује фабулу што се може тумачити „као прича о девојчином сазревању: она одлази од куће идентификујући се с оцем, али се враћа као зрела личност која је спремна да преузме своју праву, женску улогу у породици и друштву” (Vidaković Petrov 2001: 141).

Поред тога што наш корпус обухвата елементе иницијације, проблем обреда прелаза усложњава се и заменом родног идентитета. Опозиција између мушког и женског пола јесте непремостива, због чега се, како епски јунак тако и делија девојка, односно жена ратница, у коначници враћају ка тачки с које су кренули, док је боравак на граници између две опречне вредности привремен и омогућен маском што изолује иницијанта.

Када је реч о првој групи, посебно се издвајају три варијанте где сестра одмењује брата у војсци. У песми *Сестра Филипа Маџарина и Дауз капиција* епски јунак страхује да ће одласком у рат његова кућа бити незаштићена:

Остаће ми моји двори пусти,
Па ће ми их когођ поробити,
Тебе, моју сеју, заробити,

Сам сам, сејо, од мушкије главе! (СНПр II: 59).

Анђелија преузима братовљев идентитет, што се оправдава стиховима:

Ти не жали мене, твоје секе,
Него дворе, па и твоју главу –
Ја ћу за те на цареву војску (СНПр II: 59).

Разлог за страх епског јунака исти је у варијанти *Андјелија сестра Херцега Стиепана* при чему се наглашава да је реч о тек ожењеном јунаку чији брак још није конзумиран:

Како ћу ти земљу оставити,
И млађахну вјереницу љубу,
Којом сам се скоро оженио,
Па је јоштер ни видио нијесам,
А камоли лице обљубио (Danilov–Petranović 1861: 6–8).

Песма *Сестра Марка Краљевића двори цара* подразумева одмену брата која је, с једне стране, мотивисана чињеницом да је епски јунак што се позива у војску тек ожењен. С друге стране, женски члан породице се одлучује на одлазак у рат из следећег разлога:

На војсци је Периша војвода,
Који ме је и прија просија.
Врло ми је Богом приклињао,
Да ће моје лишце обљубити
Оли прија, оли потла, Марко (HNP II: 36),

што ову варијанту приближава наредној групи о којој ће надаље бити речи.

У оквиру друге скупине обухваћене су оне песме где је повод за маскирање девојке у мушкарца жеља да се борави ближе љубљеном, и то у посебним околностима, током рата. У већини песама јунакиња се налази у неизгледној ситуацији, она је испрошена, али је свадба одложена до даљњег због непредвиђених околности, при чему је прелазак са статуса неудате девојке на ступањ удате жене привремено онемогућен кризом на ширем плану. У појединим песмама специфична ситуација опевана је у свега неколико стихова:

Купи дружбу Краљевићу Марко,
Ш њоме иде у Косово бојно
И војује по Косову с дружбом.
Оста Марку у дому дјевојка (HNP II: 29).

Након кратког увода где је објашњен повод за прерушавање, уследиће прелиминална фаза, а потом и одлазак девојке у бој.

Исте околности у песми *Бег Љубовић* детаљније су описане; од просидбе девојке, преко уговарања свадбе, те приспећа документа у којем цар позива несудјеног младожењу у рат, све до обавештавања његове веренице и њене одлуке да драгог не чека

„за девет годинах” (Милутиновић 1837: 107), већ да оде за њим на бојиште прерушена у мушкарца.

Специфична ситуација овде подразумева епског јунака који одлаже личне планове како би се посветио служби цару и држави, односно учествовао у одбрани колектива, те тиме испунио своју ратничку, маскулину улогу. С друге стране, делија девојка није дужна да се прикључи војсци. Иако се то од ње не изискује, она се прерушава у мушкарца и одлази за вереником, што је могуће објаснити њеном потребом да и сама обликује стварност, учини нешто, пошто је њено остваривање у фемининим функцијама привремено онемогућено, а њој је јасно да у наступајућем периоду неће постати ни супруга ни мајка, чиме би се, у контексту традиционалне културе и патријархално уређеног друштва, могла наћи у повољнијем положају. Она се маскира у војника јер је стицајем околности заробљена између два статуса, што је изражено у стиховима:

Хеј, Бабићу, вридан барјактаре!
Ево има четири године,
Како си ми срећу заставио,
Вратићу ти шалу за срамоту (Hadžiomerspahić 1907: 3).

У песми *Хрватка дјевојка преображава се у Хрву барјактара* посебно је наглашена љубав према веренику. Девојка одбија бројне добростојеће просце, градативно набројане:

На цуру су свати навалили:
Дванест бана од дванест земаља,
А тридесет са мора сердара
И двадесет паша учтуглија
И момака младих читлуција,
Ал’ дивојка за никога неће (HNP VIII: 5).

Њено срце осваја Бећир-ага, којем полази за руком да је испроси зато што је реч о специфичном јунаку, чије је опремање пред полазак у просидбу детаљно описано, од свечаног одела и појединачних одевних предмета, преко бројног оружја, све до красног коња. Утисак који он на њу оставља описан је у контрасту с првобитном девојачком равнодушношћу по питању удаје:

Кад Бећира цура угледала,
Од мила јој очи постадоше,
А низ образ сузе оборише (HNP VIII: 5).

Остварење брачне среће спречено је ратним стањем, док се за делију девојку у стиховима изричито каже да премоделује сопствено тело, те се прерушава у мушкарца и одлази у војску због жалости за драгим:

Кад дивојка ричи разумила,

Од жалости косе обријала,
Пак продава своје рухо било
И узима притила коњица,
Кано они хваљен Бећир-аге.
На се меће јуначко одило,
Ка одило хваљен Бећир-аге (HNP VIII: 5).

Песма *Ратовала уза њ а није је препознао* опева одбијање јунака да са собом поведе драгу на бојиште:

Прој се мене, јена женска глово,
Нека јунак ја путујем с миром,
Без дивојке и без женске глове (Delorko 1969: 163).

Девојка се прерушава у мушкарца и одлази за њим како би ипак остварила свој наум да буде уз љубљеног.

У две песме из *Босанске виле* и једној из Беговићеве збирке ситуација која претходи обредима прелаза није опевана (Пандуревић 2015б: 325, 332, 351; Беговић 1885: 199), али делија девојка ратује крај бега, односно барјактара с којим заједно и ноћи, што је опевано на следећи начин: „Обдан Але зелен барјак вија, / Обноћ с бегом у душеку спава” (Беговић 1885: 199).

Стога су поменуте песме распоређене у другу групу, што је додатно мотивисано чињеницом да се у *Барјактару Ибри и јауклији му* разлог за одлазак јунакиње у службу цару под преобуком накнадно наводи, током постлиминалне фазе, кад она разоткрива свој идентитет:

Видиш, море, Ибро барјактару!
Да је твоја јауклија стара,
Ја сам с тобом говорила млада,
Ал’ не даде твоја мила мајка
Узети се ни мени ни теби.
Ја сам с тебе у Стамбол отишла (Пандуревић 2015б: 325).

Засебан круг варијаната чине „пјесме од Багдата” с мотивом делије девојке која је именована фреквентним муслиманским именима, Фата (Parry–Lord 1953: 1, 2, 3, 22) или Златија (Parry–Lord 1953: 23). Јунакиња одлази у војску за вереником да би доказала сопствену оданост. У збирци *Српскохрватске јуначке пјесме* три варијанте испевао је Салих Угљанин (Parry–Lord 1953: 1, 2, 3) а две Сулејман Фортић (Parry–Lord 1953: 22, 23). Угљанинови стихови пропраћени су и опсежним коментаром (Parry–Lord 1954: 68–89).

Трећа група обухвата две песме у којима су околности под којима се девојка прерушава у мушкарца блиске онима из прве групе, што подразумевају потребу за одменом јунака. Наиме, сестра излази на мегдан уместо брата како би се мушка глава у

породици сачувала. Филип Мадарин опеван је као човек изразите моћи од којег се зазире, пошто он своју кулу гради „кошћу коњском и јуначком” где су „врата од плећи јунака”, а „кључанице руке дјевојачке” (Осветник 1888: 2). Суровост и ратничко умеће по којима је чувен управо су и нагнали цара да баш њега позове како би се у двобоју супротставио Арапину Мору. Иако му се владар обраћа речима:

Јесам чуо, царе, од другога,
Да си јунак, да те бољег нема
У Турчина, ни у каурина (Осветник 1888: 2),

те му обећава висок друштвени статус, Филип исказује страх:

Кад видио, шта му књига каже,
Он ми цвили и сузе прољева,
Јер се боји изаћ на мегдана
Чува добро своју русу главу (Осветник 1888: 2).

Док епски јунак оплакује сопствену судбину, његова сестра му нуди решење, одлучна да га одмени на мегдану, па макар положила сопствени живот уместо братовљевог.

Поред песме *Анђелија, сестра Филипа Маџарина* у оквиру треће групе издваја се и *Ајка Хрњичина Мустајбегов мејданџија* (HNP IV: 37), где је ситуација која претходи обредима прелаза посве карактеристична, пошто припада крајинској епици. Околности под којима долази до замене родног идентитета опсежно су опеване. Ми ћемо их овде описати у кратким цртама.

Мустајбега личког у позним годинама на мегдан изазива Владикић Јован из Котара (тражи му или ћерку Злату, или да се огледају у двобоју, иначе ће напасти Лику). Мустајбег се жали: „А ја, дицо, за мејдана нисам, / Тешко с’ могу на коњу држати” (HNP IV: 37).

Бег позива на Кладуши Мују да уместо њега изађе на двобој, пошто га препоручују као доброг јунака. Кад дођу до дома Мује Хрњице, тамо их дочекује његова сестра Ајка којој предају писмо, пошто је њен брат у Петровој гори где тражи Вука харамбашу (дакле, заузет је на другом задатку). Она доноси одлуку да сама учествује у мегдану, иако узалудно покушавају да је одврате од таквог наума, што саопштава у стиховима:

Еминићу, брате нерођени,
Нерођени баш ко и рођени!
Ја те молим ко и брата свога:
Немој мене на Лици отказат,
Да ме знају личке набодице,
Да ћу, вјера је, на Лику изићи,
За Злату ћу на мејдан изаћи

Копилету, Владикић-Јовану (HNP IV: 37).

Еминић Алија је убеђује да то не чини како се бег уместо којег ће се борити не би обрукао:

Тревила се јеси женска глава,
Срамота је нашег Мустајбега,
Па срамота све широке Лике,
То би с' чуло до цара нашега,
Шта би реко девлет у Стамболу,
Да већ нигди мушке главе нема (HNP IV: 37).

У опомени је јасно наглашено како жени није дозвољено да обавља ратничку функцију, самим тим ни друге маскулине друштвене улоге, посебно уколико има живих и способних мушкараца да то учине. Ипак, она излази на двобој уместо Мустајбега, и то као братовљева одмена, с обзиром на то да је бег остарео, а Мујо Хрњица привремено одсутан, те због других преокупација не може да испуни задатак који би му иначе био поверен.

У *Шишању царева сина* делија девојка обавља посао кума одмењујући у томе брата који се боји одласка у престоницу, а разлог страха сам износи:

Ја се јесам јунак завадио,
А с јунаком Бандуровић Јанком.
Па се мени заклињао Јанко,
Да кад дођем к билу Цариграду,
Да ће мене Јанко погубити (HNP VI: 17).

Анђелија преузима Стипанову јуначку опрему: одећу, оружје и коња, како би сачувала живот мушке главе у породици.

Песма *Прерушена Фатима превози с братом пашу са војском из Ерлангенског рукописа* усамљена је у четвртој групи. У њој јунакиња такође пружа помоћ брату. Специфична ситуација која претходи прерушавању девојке у мушкараца опевана је у свега неколико стихова:

Туда иде Смаил-паша с војском.
Забрину се Бродарић Мустафа
С ким ће јунак пашу превозити (EP: 159).

Бродарева сестра се показује као предузимљива, пошто одмах проналази адекватно решење:

Драги братац, Бродарић Мустафа,
Не брини се и не тужи тешко.
С мене свлачи бијело и црљено,
А облачи мрко и зелено,
Ја ћу с тобом пашу превозити (EP: 159).

У наведеним стиховима посебну пажњу привлачи симболика боја. Девојачко рухо је „бијело и црљено” где бело симболише активни принцип и стваралачко начело

(пошто асоцира на мајчино млеко, с једне, и семе, с друге стране), а подразумева дневну, светлосну семантику, односи се на овоземаљски свет, лепоту и чистоту (в. Раденковић 1996: 281–286) и осим боје, у контексту српског фолклора означава различита квалитативна својства (в. Detelić–Ilić 2006: 45), док црвено заузима место између две опозиције: бело – црвено – црно, по принципу: светлост – сенка – тама, везује се за улогу медијатора, те се сматра амбивалентном и хтонском бојом која у бајању има заштитну функцију, док у обреду симболише промену, те асоцира с ватром, крвљу и вулвом, при чему је наглашено женско начело (в. Раденковић 1996: 291–303). Нова, мушка одећа коју јунакиња преузима је мрка и зелена где је тамна, мрка боја најближа црној која се повезује с мраком, земљом, оностраним, нечистим (в. Раденковић 1996: 286–291), док је од више значења зелене боје овде активирана симболика промене, природе и отвореног простора (в. Раденковић 1996: 303–307), што у поетском контексту наглашава прелазак из женског у мушки родни идентитет који је паралелан с превођењем с једне на другу страну водене површине. Треба узети у обзир и чињеницу да је зелена боја (када се изузму металне нијансе – сјајна, сребрна и златна) најфренквентнија у опису одеће и опреме епског јунака (в. Пешикан-Љуштановић 2007б: 150).

У петој групи обухваћене су три песме где специфична ситуација што претходи чину замене родног идентитета подразумева девојачку потребу да се избегне нежељена удаја. У *Одметнику Ајкуни* из *Босанске виле* заступљен је мотив прерушавања девојке у мушкарца, а разлози су опевани у виду одговора мајци која куне своју ћерку док јој плете косу, пошто одбија просце и тиме саму себе онемогућава у преузимању фемининих друштвених улога (превасходно рађању):

Ја се, мајко, никад удат нећу! –
А тако ми моје вјере тврде,
Докле прође јоште мјесец дана,
Па ћеш виђет, моја мила мајко,
Шта ћу теби млада починити:
Распродаћу рухо ђевојачко
Што сам млада њега сакупила,
Па ћу узет лулу и тамбуру
Лулу пити, у тамбуру бити! (Пандуревић 2015б: 349).

Тиме она најављује самовољу да се одметне у хајдуке и одрекне женских родних улога (које у сваком случају не обавља) одбацивањем сопствене и преузимањем мушке одеће као и карактеристичних предмета, што се с аспекта традиционалне културе и патријархалне заједнице (чији је типичан представник и чувар Ајкунина мајка) тумачи као огрешење о норму, односно ремећење поретка. Маскирањем је овакав вид иступања ипак омогућен.

Прелазак у маскулини домен моћи мотивисан је досадом јунакиње у песми *Хајдук-девојка*:

Везак везла млада дивојчица,
Везак везла под жутом наранчом.
Ма јој бише везак додијао,
Умеће се веском и јиглицом;
Вазимала гусле јаворове,
Ишетала кули на пенцере,
Уз гусле је млада ударала.
И то јој се младој додијало;
Одшетала у коморе своје,
Обукла се кано мушка глава,
При бедрицу ћорду припасала,
Па 'на оде млада у хајдуке (HNP VI: 50).

Стихови наглашавају разлику између женских и мушких послова у патријархалној заједници где се везење издваја као типичан пример фемининог делокруга који стоји насупрот оном маскулином што подразумева гуслање и хајдучију. Поменимо још да је раскидање с идентитетом двостепено, делија девојка се не прерушава одмах у мушкарца, већ се најпре опробава у свирању гусала које јој је, попут везења додијало, чиме се потенцира њена самовоља.

У варијанти *Фајка се одмеће у хајдуке*, коју је испевала Мара Иванковић из Шипанске Луке, јунакиња се прерушава у мушкарца не би ли избегла насилну удају за бањалучког пашу. Живот у другој култури за њу је неприхватљив:

Прије бих се у воду бацила,
Ол' на ватри жива изгорјела,
Нег у кулу паши затворила
Са његових тридест јенђибула (HNP VIII: 11).

У петој групи до иступања из фемининог у маскулини домен моћи долази не би ли јунакиња некако променила сопствену судбину, супротстављајући се заједници у којој не може пронаћи срећу. Поводом песме из *Босанске виле* (Пандуревић 2015б: 349) важно је напоменути да је категорија вирцине, тобелије, односно заветоване девојке била социјално призната и изискивала одрицање од удаје, самим тим и целибат, што се у овој скупини и потенцира.

Разлози за заклето девичанство варирају у примерима наведеним у етнолошкој литератури.

Наиме, у неким случајевима в. се постаје самосталним избором девојке која у случају недостатка одраслих мушкараца у кући, док не стаса млађи брат, облачи мушку одећу и шиша косу, чиме заједници даје до знања да је преузела улогу тобелије. [...] Навођени су и примери да девојке привремено преузимају статус тобелије док су мушки чланови домаћинства под претњом крвне освете, како би због њиховог „кућног притвора” преузеле њихове јавне улоге и послове ван куће. Такође, због претње крвном осветом

породици, девојка која је раскинула веридбу на свој захтев, преузима мушку полну улогу у породици и статус и идентитет мушкарца у друштву. [...] Примери разведених жена које су се заветовале да се више неће удавати делимично одговарају феномену тобелија. [...] На крају, типичан пример заветовања в. је у случају да у породици нема мушке деце тако да се одмах по рођењу, најчешће тајно, унутар породице проглашавају мушкарцем, те одгајају и васпитавају као мушка деца (Радуловић 2013: 437).

Одрицање од удаје типично је за институцију вирцине, што се очитује и у етимологији ове речи (*virgo* на латинском значи девица). У три песме, које су овде издвојене у пету групу, избегавање нежељене удаје јесте повод за прелазак у маскулини домен моћи, а не само један од захтева које тобелија треба да испуни, не би ли је колектив прихватио као мушкарца (у смислу родне припадности).

Шеста група обухвата две песме из *Босанске виле: Мајка Фату у жељи родила* и *Оста када удовица млада* (Пандуревић 2015б: 326, 330) уз варијанту из збирке Николе Андрића: *Девојче Сулејманче* (HNP VII: 380) где је опеван културолошки феномен вирцине. У све три песме мајка кћи јединицу назива мушким именом: „Од драгости Сулејманом звала” (Пандуревић 2015б: 326; HNP VII: 380), односно: „Од милости Сулејман је звала” (Пандуревић 2015б: 330) и одгаја као дечака: „Па јој реже господске хаљине, / Све по реду ко за мушке главе” (Пандуревић 2015б: 326).

У једној варијанти делија девојка служи паши (Пандуревић 2015б: 326), док је у другој заточена у царевој тамници (Пандуревић 2015б: 330), где девет година неће открити сопствени идентитет.

Седму групу чине четири песме где ситуација која претходи обредима прелаза подразумева исувише дуг период веридбе. Девојка се налази у неповољном, амбивалентном положају, ишчекујући удају на коју не може да утиче, пошто не долазе по њу. Изузетак је песма *Колике су по Гласинцу куле* где се прелепа Заима описује на следећи начин:

Да те мајка породила слијепу
Него што је одвише лијепу,
С тебе су се људи завадили,
И многијех рана допанули (Пандуревић 2015б: 328).

Јунакиња се с другарицом прерушава у мушкарца како би обишла драгог који је рањен. Пошто је реч о једном од њених просаца, ову песму смо прикључили седмој скупини.

Такође, песма *Удаја Маре Загорке за краља од Будима* (Воšković-Stulli 1964: 27) издваја се по томе што је маскирање мотивисано тиме што је јунакињу на силу обљубио краљ након чега она остаје трудна и роди дете. Потом одлази да служи будимском краљу

прерушена у мушкарца. Неповољан статус Маре Загорке на самом се крају песме решава у дајом за онога који ју је обешчистио.

У осталим варијантама ове групе девојке су изигране од стране својих просаца, те се облаче у мушко рухо да би решиле неповољан статус у којем су се нашле. У песми *Запросио Фазлагиху Мехо* јунакиња жели да понизи вереника који ју је оставио:

Ошинди се, Фазлагиху Мехо,
Од куд ти се осветити нећу,
У твојој хошкы, на твојој душеку,
Под твојој свиленим јорганом (Пандуревић 2015б: 327),

при чему потреба за исмевањем произлази из њеног увређеног достојанства.

У песми из Јастребовљеве збирке од Ајкуне која чека свог вереника дуг период захтева се да се стрпи још толико: „Почекај ме још девет година, / Ако мислиш мени бити љуба” (1886: 315–319), што је за њу неприхватљиво.

У варијанти *Женидба Ива Сењанина* чак су наведени разлози због којих јунак одустаје од женидбе, пошто су девојку оклеветали:

А њу куде до три кудиоца:
Та једни је куде кудиоци,
Навек јој је на пенцеру глава;
А други је куде кудиоци,
На јастуку ситан везак везе;
А трећи је куде кудиоци,
Свака дана по три рува мења (Николић 1889: 39).

Као непожељне особине наводе се радозналост и окренутост спољном свету, лењост и гордост. Међутим, као и у осталим песмама ове групе, девојка се прерушава у мушкарца како би на превару дошла до свог вереника и обезбедила га за себе или га исмејала.

Три песме из *Босанске виле* (Пандуревић 2015б: 323, 324, 329), једна из збирке Николе Тординца (1883: 9) и једна коју је записао Јосип Рибарић, а коју је у свом раду штампала његова унука (Vince-Pallua 1998/1999: 140–141, 3), формирају осму групу која је блиска претходној скупини, јер подразумева јунакињу што под маском иступа пред мушкарца заљубљеног у њу.

У песми *Јован-бега надмудрила Мара* девојка прелази из фемининог у маскулини домен моћи јер јој младић прети да ће је насилно обљубити. Она, маскирана у мушкарца, жели да натера бега да легне с њом у постељу, док је он моли да га не дотакне, пошто је држи за царвог изасланика:

Молим ти се царев арачлија,
Ишћи блага колико ти драго
Да не идем с тобом у ложницу,

Јер ја јесам јединац у мајке (Пандуревић 2015б: 323).

Разлози за маскирање делије девојке јесу заштитног типа, она ће се чином прерушавања поставити у виши положај у односу на онога који може да угрози њену девојачку чедност како би га исмејала: „Бре Јован-бег, ајде спавај с мајком!” (Пандуревић 2015б: 323).

У песмама *Смрт Сарајлића Муја*, *Разбоље се Далифагић Ахмо* (Пандуревић 2015б: 324, 329) и *Болан Марко под шатор лежиде* (Vince-Pallua 1998/1999: 140–141, 3) епски јунак се лажно или истински разболи и тиме примамљује девојку због које болује. Међутим, она се пред болесником појављује у мушкој преобуци како не би себе довела у опасност, при чему промењена одећа представља својеврсну заштиту девојке која жели да сачува сопствени углед.

У варијанти *Иво и Маруша* разлог за посету додатно је појашњен: „И досад су момци боловали, / Па их нијесу цуре опходиле” (Tordinac 1883: 9).

Поменуте романсе могуће је довести у везу с мотивом момка који обљубљује девојку на превару тако што се (најчешће по савету мајке) начини мртвим или болесним. Овим питањем бавио се Љубинко Раденковић тумачећи варијанте лирско-епске песме *Стојан и Љиљана* где проналази трагове обреда прелаза, при чему се „умирање” младића посматра на симболичком, ритуалном плану, јер су иницијанти „подвргавани великим, и најчешће суровим искушењима, која су морали превладати да би обезбедили равноправно место с одраслим мушкарцима племена, и право на женидбу. Пролазећи кроз ове ритуале младићи су симболички умирали” (1982: 132). Претпоставља се да је у најстаријем ступњу развоја ова песма „била везана за свадбени обред [...] и да је произашла из текста културног карактера” (Раденковић 1982: 125). Да се романса (и лирско-епске врсте уопште) налази на размеђу древних веровања и модерног осећања света, упућивала је Зоја Карановић, сматрајући да се она развила „из оне фазе обреда у којој је свет симболички васкрсавао, што су, уобичајено, пратиле песме које ’репродукују’ део ритуалног сценарија повратка плодотворних снага” (Карановић 1998: 235).

Ту је, ипак, као и у нашој грађи, реч о песмама о чијој је жанровској проблематици могуће расправљати, пошто припадају прелазним врстама, о чему пише и Раденковић: „По развијеном садржају ова песма је ближа епским песмама, а према теми – лирским љубавним песмама. По употреби језика и композицији припада приповедним песмама новелистичког карактера” (1982: 125).

Песме из *Босанске виле* и Тординчеве збирке (које припадају осмој групи) такође су на граници лирског и епског књижевног рода и управо због своје формалне специфичности експлицитно указују на трагове иницијације која је повезана с андрогиношћу и прерушавањем с циљем прикривања пола, а у вези с пубертетским обредима прелаза и свадбом (уп. Елијаде 1994: 39–43). Према мишљењу Вида Латковића, оне су одређене као новелистичке песме о породичним односима и љубавним згодама. Реч је, наравно, о романсама. „У њима преовлађују лаки, врло често занимљиви заплети, који само за тренутак отежавају човеков живот, али који су савладљиви” (Латковић 1967: 276). По мотивима, сижеу и врсти, песме из осме групе, где жена прелази у маскулини домен моћи, блиске су онима из девете скупине, у којима мушкарац прелази у феминини делокруг, а које су у Латковићевој класификацији издвојене под одредницом „Младић се пресвлади у женско одело да би дошао до своје драгане” (1967: 285).

Најстарије усмене епске песме с мотивом маскирања жене у мушкарца у оквиру наше грађе јесу *Сестра Иваниша бана и Турчин* (Пантић 1964: 83–85) из рукописа *Поцијевке словинске*, на чијој је насловној страни наведено да су стихови сакупљени у Дубровнику, 1758. године и *Како сестра Иваниша бана хрватскога утече из рука Турчин који је бијаше на привару заробио око г. г. 1380.* из Богишићеве збирке уз коју стоји напомена: „В. Мавро Орбини страни 359” (1878: 38).

У *Краљевству Словена* назначено место одиста је посвећено Иванишу бану који се помиње у негативном контексту:

Кад је била ослобођена краљица Марија, кћи бившег угарског краља Лудовика коју су бан Иваниш и његова браћа и приор Вране, одметници и издајници угарске круне, били стрпали у тамницу, син и рођаци угарског палатина Николе Горјанског стали су прогонити поменуте одметнике, колико због мука нанесених Марији, толико због убиства њезине мајке Јелисавете. Видећи тада Иваниш да им се неће моћи одупрети, побегао је у Босну краљу Твртку. Како је био врло препреден човек, успео је да издејствује код Твртка, обећавајући му да ће га начинити господарем Угарске, да га прими на свој двор и да га пошаље с јаком војском у Хрватску. Пошто је целу поробио све до Задра, вратио се у Босну с великим пленом. Краљ Твртко га је стога заволео и дао му нека места у Усори да се ту задржава док се не пружи нека друга прилика у којој ће се Твртко њиме користити (Орбини 2016: 421).

Пошто о сестри Иваниша бана нема помена, вероватно је да стихови тематизују заточеништво краљице Марије. Такође, могуће је да усмена епска песма оправдава војевање Иваниша бана, односно наводи разлог за то (заточеништво сестре), мада ваља напоменути да према Мавру Орбину он није ратовао с Турцима већ се супротстављао Угрима. Из свега наведеног може се извести закључак да је приређивач збирке хтео да

нагласи како је епски јунак истовремено и историјска личност која је у усменом стваралаштву добила поетску надградњу.

Две песме из ове групе су варијанте, сиже, јунаци, мотиви су идентични, чак су и стихови готово исти. С обзиром на специфичну ситуацију која претходи обредима прелаза оне припадају деветој групи. Повод за преоблачење је следећи: Иван одлази у лов, код куће оставља сестру, коју чува слуга (иначе Турчин и њен вереник). Пошто слуга не успева да отме девојку: „Ни је може ухитити, ни јој може наудити” (Богишић 1878: 19), он одлази код цара где тражи: коња, оружје и дукате како би набавио свилу за продају којом ће намамити девојке, а владару обећава да ће му довести Хрватку девојку. Брат пушта сестру да с осталим женама гледа робу и тада је Турчин који се издаје за продавца одводи са собом. Девојка се маскира у мушкарца под изговором да је лакше проведу кроз царев двор, а заправо то чини како би побегла натраг кући.

И у верзији из *Попијевки словинских* и у оној из Богишићеве збирке, околности које претходе прерушавању девојке у мушкарца подразумевају опасност у којој се она налази. Наиме, њу је Турчин заробио на превару, а кад је требало да је тајно спроведе кроз царев двор, она му предлаже:

Нуто с нога ти сазуј жуте чизме и папуче,
Тер их мени ти обуј, лијепој, гиздавој дјевојци.
И с главе ми ти склони тумбане од бијеле свиле,
Тер их мени постави, гиздавој дјевојци;
На бедру ми припаши корду сребром оковану,
И стави ме, Турчине, на твојега коња добра,
Тер стани прида мном, млађахном за калауза;
Тако ћеш ме провестит кроз цареве бијеле дворе (Пантић 1964: 83–85; Богишић 1878: 38).

Маскирање је, заправо, мотивисано жељом да се превари противник, пошто јунакиња у мушком руху бежи натраг кући.

У оквиру десете групе издваја се само *Женидба Златарића Павла* из збирке Благоја Стојадиновића (1869б: 7) чији се сиже унеколико дотиче приче о Владимиру и Косари из *Летописа попа Дукљанина*⁵³. Владимир је био син краља Петрислава и његов наследник, а о њему се приповеда уз најлепше епитете: „растијаше украшен сваким

⁵³ Интересантна је чињеница да је интернационално распрострањена прича о Владимиру и Косари заступљена у српским усменим епским песмама. Та веза је, на пример, очигледна и у самом наслову *Суђањ Владимир* (Кордунаш 1892: 18). Низ песама такође је повезан с причом из *Летописа попа Дукљанина*, с тим да у њима фигурирају различити јунаци: „Марко Краљевић, Стојан Јанковић, Стјепан Јакшић, будимски краљ” (Делић 2010: 169), те овде поменути Павле Златарић, при чему аналогија између мотива заточеништва (боравка у тамници као хтонском простору) и мотива женидбе јунака (својеврсне иницијације) почива „на традиционалној, митско-обредној матрици (обреди прелаза) и на древној идентификацији смрти и свадбе с богињом подземља” (Делић 2010: 180).

знањем и светошћу” (Поп Дукљанин 1967: 232), окарактерисан је као свети, богоугодан, блажени човек. Он је доспео у тамницу угарског краља Самуила у Преспи, где време проводи у молитви. Из заточеништва га избавља царева ћерка Косара, која се у њега заљубила:

Уто угледавши Владимира и видјевши да је лепог изгледа, понизан, питом и скроман, као и да је пун знања и божије мудрости, задржи се са њиме у разговору. И њој се његов говор учини слађи од меда и саћа. И она га заволи, али не из страсне пожуде већ због тога што је жалила његову мудрост и лепоту и што је била чула да је он краљ и да потиче од краљевског рода (Поп Дукљанин 1967: 235).

Косара је од оца тражила да је уда за Владимира и тако би учињено.

У усменој епској песми Златарића Павла зароби цар, али га није погубио, „Јер је љевши од сваке ђевојке” (Стојадиновић 1869б: 7), већ га преда паши који се такође сажали, те га утамничи. Због изразите лепоте јунака, паша му шаље своју ћерку Умију, која се сређује, шминка, украшава и облачи у најлепше рухо како би убедила Павла да се потурчи и узме је за жену. Пошто јунак одбија да погази своју веру, Умија прихвата његов предлог, те га кришом од оца ослобађа и бежи с њим, прерушена у делију. Маска обезбеђује сигурност да неће бити разоткривени и погубљени, она представља својеврсну заштиту.

Једанаеста група обухвата двадесет седам песама, што је чини најобимнијом. Ситуација која претходи обредима прелаза подразумева заточеног јунака којег нико није кадар да избави изузев његовог најближег женског сродника. Стога то чине његова сестра или жена, а у одређеним песмама и једна и друга заједно, због чега се преоблаче у мушко рухо. Када је глава породице у опасности, угрожени су и њени остали чланови, те се замена родног идентитета код делије девојке и жене ратнице у оваквим околностима сматра не само оправданом, већ и неопходном како би се заједница одржала. Огрешење о патријархалну норму у чијим су оквирима родне улоге строго подељене свакако је нужно, те се не може говорити о својеглавости јунакиња које сопствено тело у оваквим околностима преодељују и прерушавају, пошто то не чине из личних побуда, већ зарад вишег циља.

Песме *Рашковић Божо и сестра му* и њена варијанта *У главном о истому предмету*, али је много преиначена из Богишићеве збирке (1878: 98, 99) најстарије су у овој групи, а тематизују ропство епског јунака за којег се у одређеном тренутку тражи откуп:

Једно добро – бритка ћорда твоја,
Што њом удреш, пребољет не може;
Друго добро – вранац коњиц добар,

Што потјера, побигнут му не море;
Треће добро – сестра билогрла,
Кад с њом радо пијеш вино рујно,
Види јом се кроз грлоце винце (Богишић 1878: 98).

У другој варијанти изостаје горенаведено изискивање јуначких обележја (оружја и коња), те бег ослобађа све робове изузев Божа Рајковића, којег, како тврди, неће дати „Докле му се не нагледам селе, / И његове вјенчане љубовце” (Богишић 1878: 99).

Овакви захтеви директно доводе у опасност и саму делију девојку која ће ослободити брата и тиме осигурати сопствену безбедност (пошто неће допасти у непријатељске руке), али и заштитити читаву породицу која након повратка мушкарца изнова добија сигурност.

У песми *Секула у царевој тамници* до прерушавања жене у мушкарца долази из истих разлога, с тим да се сестра обавештава о братовљевом заробљеништву од сокола који јој говори:

Видјела сам мила брата твога,
[...]
Па су њега Турци ухитили,
Одвели га цару на диване.
А кад га је царе угледао,
Бацио га у тамнице мале (HNP I: 77).

У песми *Ајка Бајагића избавља браћу* за откуп се траже коњи свих добрих личких и крајишких јунака, као и сестра браће Бајагића. Одговор Алаге Бајагића на овакве захтеве гласи:

Чуј, копиле, млад задарски бане!
Све би ти лакше дао дуговање,
Ал’ ти не дам своје сестре Ајке,
Да би с’ наше кости сарушиле (HNP III: 23).

У песми *Диздаревица осветила браћу* сестра Фата ослобађа своје најближе сроднике из тамнице Јакшић-капетана, при чему пристаје да се уда за свога противника да би га убила приликом свођења младенаца, кад легне с њим у постељу:

Она сједе на меку ложницу
Уз Јакшића са лијеву страну,
Па Јакшићу пуце распињаше,
А десницом ноже повадила,
Па Јакшићу у срце зарила.
Како га је лако ударила,
Како јекну, сва одаја звекну;
За таван га одмах приковала (HNP V: 216).

Делија девојка се прерушава у онога којег је убила како би побегла с браћом који је чекају у шуми, односно да би могла изаћи из туђе куће, а да нико не посумња шта

је учинила. Маскирање је, дакле, мотивисано потребом за сопственим бегом, док се противник савладао пре преласка у стање *incognito*. У том смислу, ова песма одступа од осталих из једанаесте групе.

Интересантно је да су браћа Јакшићи заточеници које од сигурне смрти избавља сестра Мандалина у другој варијанти из ове групе песама. Након што прочита писмо, она:

Обуче се кано мушка глава,
Седла коња брајна старијега,
Паше ћорду брајна старијега
Она греде у пашину корту (Istra 1924: 29–30, 21).

У највећем броју песама ове групе у мушко рухо се преодева жена заточеног јунака која га избавља из невоље. Карактеристично за ове хероине јесте то што оне остају безимене, пошто су номиноване само према мужу и опеване као љуба хајдук-Вукосава (СНП III: 49; Шаулић 1929б: 73), љуба Марка Краљевића (СНПр II: 52), при чему је у једној варијанти његова жена означена само као „млада невестица” (Danilov–Petranović 1861: 140–141), љуба Ивана Задранина (СНПр III: 58), Бошковићева (или Бочкорева) љуба (Рајић 1923: 28–29, 13, Ргјић 1939: 21)⁵⁴, Аршићева љуба (Istra 1924: 18–19, 11), млада Бошковица (Радовановић 1931: 17), љуба Грујичина (Bošković–Stulli 1964: 28) што је иначе својствено за епику (в. Kleut 1998: 28), уз неколико изузетака где се помињу љуба Анђелија, с типичном номинацијом за жену (СНПр III: 60; Шаулић 1929б: 92), односно Златија⁵⁵ (HNP IV: 47), с тим да је ту реч о уобичајеним именима карактеристичним за српску усмену књижевност (в. Ргјић 1998: 57–58).

Љуба хајдук-Вукосава репрезентативан је пример ове подврсте једанаесте групе, иначе свакако најпознатија српска усмена епска песма с мотивом прерушавања жене у мушкарца. Њој је досад посвећено највише истраживачке пажње, а посебно у вези с драмом *Гордана Лазе Костића* чији је она подтекст, а о чему је већ било речи.

Разлог за привремени прелазак из фемининог у маскулини домен моћи јесте мужевљево заробљеништво о којем се јунакиња обавештава из приспелог писма следећег садржаја: „Стара мајко, не надај се у ме, / Вјерна љубо, преудај ми се” (СНП III: 49).

Посебно се потенцира разлика између реакција супруге и осталих женских чланова породице што су у контрастном односу: „Заплака се и сестра и мајка, / Љуба му

⁵⁴ Идентична песма под истим насловом наведена је и у другој збирци Блажа Рајића (в. 1910: 120–122).

⁵⁵ У овом је примеру именована жена из противничког, турског табора.

се гротом насмијала” (СНП III: 49), након чега следе поступци пределовања тела као и чин маскирања.

Опозиција у наведеним стиховима показује да се приврженошћу женским родним улогама (туговањем, неделовањем) остаје у оквирима друштвене норме, али се не постиже ништа, док се освајањем новог поља моћи (што је резервисано само за мушкарце) у тренутку када нема никог другог да заштити породицу или избави њеног повлашћеног члана из неприлике доказује ефикасност привременог огрешења које је ипак оправдано у околностима када се колектив не може одржати на други начин.

У неколико песама јунака ослобађају његова жена и сестра заједно, на предлог сестре (СНП III: 57, 59; Кућаћ 1881: 1524; Istra 1924: 7–8, 1), понекад супруге (Danilov–Petranović 1861: 32–35; Осветник 1888: 25; HNP II: 64), а у једном примеру одлуку доносе заједно (HNP IX: 14). Као и у претходној подгрупи супериорност јунакиње изражена је у њеном ставу без застрашености, што се испољава у тешењу и спремности да се учини неопходно: „А не плачи, мила снао моја, / Но ти зови два бербера млада” (СНП III: 57), односно смеху: „А кад га је љуба разумила, / Књигу штије, а на њу се смије” (HNP IX: 14).

Песма *Јакшићи* из дванаесте групе аналогна је песмама где фигурира епски јунак у феминином домену моћи, а којег из тамнице избавља вереница тако што га преобласти у женско рухо. Наиме, овде је реч о јунакињи што у ропству борави дуги низ година. Повод за прерушавање јесте долазак брата с мисијом да је ослободи. Хероина изналази решење како да се избави, па своме мужу Турчину од којег жели да побегне, јер тамо силом борави, улива отров:

А навали вино и ракију
И у пиће биље свакојако,
Да с’ успава за девет данака.
Трудан ага леже у постељу,
Заспао је ко и не би шћео,
Ал’ не спава млада Анђелија
Већ насула двоје хегбе блага,
Што два коња носити могаху (Милутиновић 1837: 7).

Након тога следи прелиминална фаза обреда прелаза, односно чин прерушавања жене у мушкарца.

Песма *Црногорка* из тринаесте групе посве је специфична, пошто подразумева освету жене ратнице чијег су мужа погубили Турци. Јунакиња ће најпре непрерушена иступити из фемининог у маскулини домен моћи и убити крвника који је пресудио њеном вољеном, што је опевано на следећи начин:

Кад Крстиња оно разумјела,
Вељу му је пушку уграбила,
Па потрча гором и планином
И западе друму зеленоме
[...]
Сама главу аги откинула
И узе му свијетло оружје,
Појаха му дебела парипа,
Па отиде у Цуце камене (Милутиновић 1837: 143).

Маскирање жене у мушкарца уследиће тек кад Крстињу агина љуба изазове на двобој.

Ситуација која претходи обредима прелаза у четрнаестој групи подразумева јунакињу која је удата, али се не може остварити ни као супруга ни као мајка, пошто њен супруг не обавља сопствене дужности и тиме угрожава опстанак породице, као и стање своје жене. Чињеница да хероина успева да преокрене свој положај сведочи о томе да је и народни певач на њеној страни, јер муж неопростиво крши примарни принцип заједнице. У четири песме јунаци су исти: Куна Хасан-ага, његова жена Златија, именована у само једној варијанти (СНП III: 28), док је у остале три означена као Кунина кадуна (СНП VI: 69), односно љуба Хасан-аге Куне (Карацић 1874б: 29), то јест Хасанагиница (Шаулић 1929а: 13), те Иван Сењанин, за којег ће се ова јунакиња преудати и тако решити неприлику у којој се нашла. Иступање из фемининог у маскулини домен моћи омогућено је у околностима када жени не преостаје ништа друго, него да изврши самоубиство. Претходно се наглашава да брак није конзумиран изузетно дуг временски период:

Ево има девет годинаца,
Како си ме удомила, мајко,
Још ја не знам, што је мушка глава,
Нит је моје лице обљубљено:
Љети ага иде по четама,
Те доводи танане робиње,
Па он љуби лијепе робиње,
Зими ага иде у механе,
Те он љуби крчмарице младе (СНП III: 28).

Излаз проналази њена мајка, којој се још једино може обратити:

Не вјешај се, мила кћери моја!
Не вјешај се, не гријеши душе;
Него чујеш, моја кћери драга!
Ето близу Сења бијелога
И у Сењу Сењанин-Ивана,
Два пута те у мене просио;
Ти обуци рухо сератлијско,
Обуци се, како мушка глава,
И усједни агина ђогата,

Кога ага рани за мегдана,
Па ти бјежи Сењу бијеломе,
Једва ће те Влаше дочекати (СНП III: 28).

Потпуна обесправљеност хероине, њена неоствареност изазвана супруговим недоличним понашањем доводе је у наоко безизлазну ситуацију из које се, ипак, може избавити својеврсном променом перспективе. Када су породичне вредности извитоперене, иступање кадуне Хасан-аге из фемининог у маскулини домен моћи у оквиру традиционалне културе не тумачи се као веће огрешење о норму од онога које чини њен муж, те је привремени прелазак из женског у мушки род (као, уосталом, и освета) оправдан.

Четовање Анђе Иванове припада петнаестој групи, а специфично је по томе што околности које нагнају јунакињу да се преруши у мушкарца укључују губитак сина (чему претходи и смрт њеног мужа), те потребу за осветом и очувањем града. У песми је присутан и мотив нестасалог јунака, што је очигледно већ у номинацији Анђине и Иванове деце: „Једно ми је дијете Бориша, / А друго је дијете Матије” (Шаулић 1929б: 67).

Потреба за четовањем неиницираних дечака без јуначког статуса произлази из околности да су они остали без оца чијим се погубљењем у опасност доводи шира заједница, односно град Котари, који остаје незаштићен. Бориша жели да освети родитеља, убија Алила и његову мајку, док другог брата, Мују, не успева да погуби, те га овај рани, а недуго потом Бориша губи живот од непреболних рана. Иступање из фемининог у маскулини домен моћи врши се с циљем освете мужа и детета, те из потребе да се Котари одрже. Стога мајка преузимањем Боришиног одела, оружја и коња присваја и његов идентитет.

Ову скупину допуњује песма *Љуба Борише сердара и паша* где се жена ратница свети за убиство мужа истовремено тиме спречавајући Турчина да је обљуби, а прерушава се у супруга како би побегла:

Узе млада Боришина вранца,
Паши узе руо и оружје,
А зобницу вјеша о ункашу,
Па посједе Боришина вранца,
Оде млада у Језера равна,
И однесе Боришину главу (СНП VIII: 3).

У оквиру шеснаесте скупине издвајају се три песме у којима је реч о изузетној јунакињи, окарактерисаној на следећи начин: „Љепше има, а мудрије нејма, / Не би ми је нико преварио” (Милутиновић 1837: 81), односно: „Колико је мудра и паметна, / Свију

би вас тридест преварила” (Осветник 1888: 19), то јест: „Да би дошли свега свита људи,
/ Не би моју преварили љубу” (HNP II: 23).

Реч је о женама истакнутих епских јунака, Марка Краљевића (Милутиновић 1837: 81; HNP II: 23) и Стојана Јанковића (Осветник 1888: 19). У свим варијантама муж добре жене се опклади с непријатељем Накић Ибрахимом (Милутиновић 1837: 81), или Јуром Даничићем (HNP II: 23), односно Сењанин Иваном (Осветник 1888: 19) да му жену није могуће обманути, што је у стиховима опевано на следећи начин:

Хоћемо л’ се, побре, окладити,
Ни за сребро, ни за сухо злато,
Нег за наше до дви русе главе,
Да ћу с твојом ноћевати љубом?
Тек ми подај Шарца коња твога,
Још ми подај свилену доламу,
Златни прстен из деснице руке,
Ја ћу твоју Јелу приварити (HNP II: 23).

У ове три песме мудра жена не подлеже превари, јер је њен муж наочит, препознатљив јунак, те противнику подмеће робињу с којом он ноћи, а као доказ да је успео у обмани, са собом води девојку коју је обљубио:

Робињицо, седлај нама коње,
Мени једног, а Јели другога,
Отић ћемо до Косова равна,
У Косово Јури Даничићу,
Поћ ћемо га млади походити (HNP II: 23; уп. Осветник 1888: 19),

или њену косу као потврду да је добио опкладу:

А кад били на авлинска врата,
Ибрахиме извадио ћорду,
Окиде јој дешну плетеницу
Па је тиште у шпаг о’ доламе (Милутиновић 1837: 81).

Све ово претходи прерушавању жене која успева да надмудри свог и мужевљевог противника, чиме супругу спашава живот. Чином демаскирања она потврђује сопствену мудрост не починивши никакав грех.

У оквиру седамнаесте групе издваја се *Женидба Хрњице Халила са Јелом Смиљанића*. С обзиром на то да припада крајинској епици, не изненађује чињеница да готово читава песма већег обима појашњава специфичну ситуацију која претходи прерушавању жене у мушкарца, док је сам чин преоблачења, деловања под маском и разоткривања идентитета опеван на самом крају.

Јела, сестра Илије Смиљанића има мноштво просаца, али она жели да пође за Хрњицу Халила, што њен брат не одобрава због јунаковог социјалног статуса и вероисповести, те је пребије:

А побаци тришњовца чибука,
Он ујагми перали канцију
Од двадесет и четири пера,
На свакоме пуце од олова,
Ујагми јој витку плетеницу,
Седам пута преви око руке,
Па ошину кићену дивојку,
Како је бије, сам га Бог убио!
На Јели је свилена кошуља,
По кошуљи била антерија,
Кроз кошуљу у тело сагони,
Сву исципа билу антерију.
Од Јеле се крвца отиснула,
Илија се да окани неће,
А никога у одаји нема,
Да опрости Јелу од Илије.
Преврће је Иле по одаји,
Сва у крви Јеле огризнула,
Већ јој глава пада брез узглавља,
А Илија побаци канцију (HNP IV: 40).

Статус жене у патријархалном друштву, њена обесправљеност и онемогућеност да доноси одлуке чак ни у вези са сопственим животом, у наведеним стиховима је недвосмислено приказана као физичко малтретирање, чиме се мушкарац као глава породице користио када би му се неко ко на то нема право (јер му је потчињен) супротставио. Жена је зависила од главе породице, његове добре воље „захваљујући установљеним нормама по којима је сматрана и физички и ментално неспособнијом од мушкарца, дакле, као биће ’о коме се ваљало бринути’” (Mil 2008: 188), али и кажњавати га кад би онај што је изнад ње то сматрао за сходно. Ипак, треба узети у обзир да је у овој сцени изражена потреба наглашавања како су хришћани немилосрдни, а муслимани не, чиме се оправдава даљи след догађаја.

Девојку мајка пере од крви и саопштава да брат намерава да је уда за Дуждевић Тадију, што нагна Јелу да ономе кога истински воли напише писмо. Кад се обавести о свему, Халил с браћом, Мујом и Омером, облачи котарско, каурско одело чиме мења свој социјални статус. Након тога следи низ епизода у којима се ова три јунака лажно представљају, а затим стижу до сватова где се Халил прикључује у коло до Јеле:

Он од Јеле да мирује неће,
Префаћа је руком за ручицу,
А чепа је ногом за ножицу,
А наслања главу на оглавље (HNP IV: 40).

Након таквог наступа у колу се замеће кавга која се убрзо смири. Кад поново заиграју, Јела препознаје свог драгог који се добровољно пријави да учествује у свакој сватовској игри, те погађа јабуку из пушке, најдаље добацује камен с рамена, претигне

познатог тркача, Кривогузу Рада, те побеђује најбољег рвача, у чему му помоћ пружају виле. Сестра Илије Смиљанића се након свега преоблаци у мушко одело како би с Халилом побегла из Котара.

Песме из осамнаесте, уједно и последње групе, укључују мотив невесте која, маскирана у мушкарца, преводи сватове кроз опасну зону, преко горе, воде или кроз град како би се поворка сачувала од заседе бивших просаца. Стога се може закључити да у нашем корпусу из фемининог у маскулини домен моћи прелазе индивидуе различитих друштвених статуса: неудате или испрошене а неодведене девојке, удате жене и, најзад, младе које се и без чина прерушавања налазе у амбивалентном положају, с једне стране, изложене су опасности, с друге поседују моћ плодности, а којој је аналогна и трудна јунакиња што дела под мушком преобуком. Иступањем у маскулини домен моћи њено се специфично стање додатно усложњава. Преоблачење је, ипак, неопходно јер је оно једино решење да се сватовска поворка спаси од опасности која вреба.

Песме *Сестра Ђурковић-сердара, Удадба Маре Ђурковића, Удадба Маре Јурковића* и *Удаја Маре, кћери сердара Јурковића* (СНП III: 72; Осветник 1888: 22; Кордунаш 1892: 3; HNP IX: 23) тематизује просидбу и свадбу девојке изузетне лепоте која је у једној варијанти чак блиска вилинској:

А како је лијепа и пристала,
Мамила би по небу облаке,
Камол' не би по земљи јунаке.
Да се маши бору за гранчице,
Све би гране бору повенуле,
Камол' не би срце у јунаку.
О, како је лијепа и пристала:
Два су ока два драга камена,
Два образа два ђула румена;
Чело јој је сјајна мјесечина,
Бјеље јој је лице од артије (Осветник 1888: 22).

Пошто је имала више просаца, кад је дају за Илију Смиљанића, остале изневерене и несуђене ђувегије праве заседу, у жељи да спрече свадбу:

То зачује буљубаша Мујо,
Па је силну чету искупио,
Те он оде у горе зелене,
Да погуби свате Цмијанића,
Да уграби Мару Ђурковића.
То зачује Хасан-ага Куна,
Те је Куна чету искупио.
Па он иде у горе зелене.
Да дочека свате Цмијанића.
Да уграби Мару Ђурковића.
То зачује Ковачина Рамо,
Па је Рамо чету искупио,

Те он иде у горе зелене,
Да дочека свате Цмијанића,
Да уграби Мару Ђурковића (Осветник 1888: 22).

Разлог за прерушавање невесте јесте реална опасност за њу, младожењу, њихов брак, заједничку будућност (које осујећени епски јунаци желе да спрече), али и целокупну свадбену поворку. Страх Илије Смиљанића јавља се пред амбивалентним простором одакле вребају претње:

Пред нама је Пролога планина,
Пак знадеш ли, Маро Ђурковића,
Који су те сватови просили
Од Турака, драга душо моја?
Данас сва три јесу у Прологу
И довели чету у планину (СНП III: 72).

Млада на коњу, у мушком руху и с оружјем одгони заседу, јер је они не препознају. Осим што се лажно представља, даје им неистините информације о томе да сватови не иду, јер је дошло до наводног преокрета.

У осталим песмама младожење су: Мата Дуждевић (СНП VII: 25), Јово Сарајлија (СНП III: 73), односно Будимлија Јово (Поповић 1866: 208–209, 26; Раић 1923: 68–69, 27) који се жене Маром, док заседу прави незадовољни хајдучки харамбаша Лимун или то чини Шестокриловић; следе Бановић Стјепан којем прети Забрђанин Але (Осветник 1888: 9), затим Иван капетан којем је супарник Муса Ћесеџија (Јстребов 1886: 270–274), потом Иво Војновић што се жени Маром Ивановом која преобучена у мушко рухо преводи сватове преко Будима, јер их у граду чекају краљ и краљица да би отели невесту за свога сина (Вјеловућић 1910: 58) и, најзад, Иво Светогорче, чију младу жели да уграби Арапин (Радовановић 1931: 13).

Осамнаеста група превасходно се издваја по томе што прелазак из фемининог у маскулини домен моћи обавља невеста, која се и без маске налази у својеврсном међустању. У једној песми из Јастребовљеве збирке она је означена као „свршена девојка” (1886: 436–437), односно вереница, чиме се наглашава осетљивост њеног положаја, пошто је истовремено заробљена између два социјална статуса (девојке и жене) и супротних родних идентитета. Поврх тога, двосмисленост иницијацијског стања усложњава се стихом: „Синојка се таја разболела, / Није жива, ни пак је умрена” (Јастребов 1886: 436–437). Тиме се невеста смешта на руб „овог” и „оног” света.

Локуси горе, планине, воде, чак града физички означавају границу чијим се превладавањем обезбеђује сигуран прелазак из статуса неудате у удату, док су разлози за прерушавање сведени на реалну опасност што вреба у зони амбивалентног и

непредвидивог, где су скривени изневерени просци. Замена женског рода мушким поклапа се с типичном свадбеном иницијацијом невесте, што доприноси нашој тези да је српске усмене епске песме с мотивом маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца сврсисходно тумачити с аспекта Ван Генепових *Обреда прелаза*.

Важно је напоменути да се женидба и удаја значајно разликују у односу на рођење и смрт, с обзиром на зоне које се том приликом прекорачују. Наиме, граница између „овог” и „оног” света на којој се налази невеста превасходно подразумева свој и туђ простор – младин и младожењин дом, док промена положаја има социјални, а не трансцендентални карактер, јединка се не преводи из света нерођених у свет живих, нити из света живих у свет мртвих, већ из статуса неудате девојке у статус удате жене. „Најјучљивија разлика између свадбе и других обреда прелаза јесте њена асиметричност. Без обзира шта стоји иза ње – сукоб интереса, антагонизам полова, нарушавање јединства рода, породице и домаћег култа – нема сумње да управо одатле долази импулс који свадбу претвара у драму” (Детелић 1992: 229). Управо драматични потенцијал свадбеног обреда отвара могућност за релативизацију опозиција маскулино – феминино. Препреке на које наилази поворка превазилазе се чином прерушавања младе која је, насупрот младожењи, „иницијант у правом смислу речи: одвојена од родитељског култа, а још неприхваћена у нови, она је биће отворено свим утицајима и медијум који те утицаје може да шири” (Детелић 1992: 231).

Замена родног идентитета у осамнаестој групи песама потенцијално би могла указивати на обједињавање два пола у једно биће, поготово уколико узмемо у обзир обредни и свадбени контекст травестије. Иако засада није могуће доказати да ли се мотив маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца у српским усменим епским песмама конституисао из обредно-обичајне праксе, важно је напоменути да одређене аналогиије свакако постоје. Према Радости Ивановој, смисао релативизације опозиција мушко – женско, када је реч о младенцима, јесте конституција свадбе као акта стварања.

Опозицијата „мъж – жена” се преодолява по пътя на преобръщането (промяната), или травестизма. Семантично ядро на преобръщане образува двойката „мъжки пол – женски пол”. Обикнат вариант на травестизъм е придаването на женски черти на мъжа или мъжки на жената. Тези черти могат да бъдат израз както на физически, така и на други качества, свързани найчесто с трудовата дейност.

[...]

Разновидност на горната травестия е първоначалното скриване или отнемане на белези, означаващи принадлежността към съответния пол. Пример за промяна в тази насока е подготовката на младоженците чрез плетенето на момата и бръсненето на ергена. Самото миене или къпане е също израз на преминаването от едно състояние в друго. Но прикриването на собствения пол в случая се компенсира от приемане белезите на

противположния. Това се постига най-вече чрез наличието на мъжки атрибути в женското облекло и на женски в мъжкото (1984: 152).⁵⁶

Поред тога, Радост Иванова објашњава смисао привременог укидања разлика међу половима:

Резултат на травестијата обредните лица и предмети „се връщат” към онај период, кога то в съгласие с митическите представи мъжете и жените не били разделени или полови различия не са цъществували. По аналогия на свещения брак в митологијата бракът между мъжа и жената се представя чрез всички равнища и кодове като връщане към изначалното неразделно двуполово същество (андрогина), намиращо се в състояние на постоянно свъзкупление. Най-характерна черта на това двуполово същество, вълплетено в обредните лица и вещи, е, че то съдържа потенцијалната енергија на мъжкото и женското начало, то е източник на всяко зараждане и сътворение. С други думи, то е зародишът на семејството (1984: 153).⁵⁷

Теза Радости Иванове поводом свадбе која се формира као акт стварања и у чијим оквирима чин прерушавања истовремено поседује и сакралну и смеховну димензију, све с циљем обезбеђивања потомства, при чему рођење детета подразумева коначно раскидање сједињеног андрогина, не може се у потпуности применити на нашу грађу. Иако не искључујемо могућност да је оваква паралела у обредно-обичајној пракси некада постојала, у контексту стихова о којима је овде реч чин маскирања треба посматрати се само у аналогiji с ритуалом, већ и с обзиром на његову намену у поетском тексту која подразумева превладавање препрека, односно савладавање заседе бивших просаца.

Када је реч о деветнаестој групи, песма *Насамарила га* (Delorko 1969: 65) подразумева делију девојку коју је заробио Иван Сењанин, при чему њен прелазак из фемининог у маскулини домен моћи није опеван. Стихови су посвећени сумњи у

⁵⁶ Опозиција „мушкарац – жена” превазилази се путем преображавања (промене), или травестије. Семантичко језгро преображавања образује се кроз пар „мушки пол – женски пол”. Уобичајена варијанта травестије јесте давање женских црта мушкарцу или мушких жени. Те црте могу бити изражене као физичке или друге особине које су најчешће повезане с радном делатношћу.

[...]

Разноликост ове травестије јесте иницијално скривање или уклањање знакова који наглашавају припадност сопственом полу. Пример за овакву промену јесте припрема младенаца уплитањем девојачке косе и бријањем младића. Прањем или купањем такође се изражава прелазак из једног статуса у други. Али прикривање сопственог пола у том случају надомештава се присвајањем супротних атрибута. То се најчешће постиже присуством мушких обележја на женској одећи, као и женских на мушкој. (1984: 152).

⁵⁷ Циљ травестије јесте да се обредна лица и предмети враћају у онај период, када, у складу с митским представама, мушкарци и жене нису били раздвојени, или разлике међу половима нису постојале. Аналогно светом браку у митологији, брак између мушкарца и жене представљен је на свим нивоима и кроз све кодове као повратак изворном, нераздвојном двополном бићу (андрогину) који се налази у вечито спојеном стању. Најкарактеристичније својство овог двоног бића, инкарнираном у обредним лицима и предметима, јесте то да садржи потенцијалну енергију и мушког и женског порекла, што је извор свеукупног рођења и стварања. Другим речима, то је ембрион породице (1984: 153).

„мушкост” јунакиње коју кушају типичним одласком у пазар, где она проматра пушке а не кудељу, потом и пливањем, превладавањем воденог простора.

Након прегледа песама разврстаних по групама с обзиром на то да ли се прерушава епски јунак, с једне, или то чини делија девојка, односно жена ратница, с друге стране, и према посебним околностима што претходе преоблачењу, уследиће анализа преласка из маскулиног ка феминином и из фемининог ка маскулином делокругу имајући у виду поделу на прелиминалну, лиминалну и постлиминалну фазу. Поглавље посвећено специфичној ситуацији, која претходи обредима прелаза, било је намењено прегледу услова у којима је могућа замена родног идентитета, те подразумева контекст (изван оквира празничне атмосфере, то јест, различитих светковина) где су могућа огрешења о норму, самим тим и травестије.

3.2. Прелиминална фаза (поступци преоблачења и пределовања тела)

Пре него што се фокусирамо на анализу епске грађе с аспекта Ван Генепових истраживања, неопходно је оправдати одређење за овакав методолошки приступ. Најпре је потребно појаснити како је мотив замене родног идентитета у српским усменим епским песмама повезан с обредима прелаза.

Статус епског јунака, делије девојке и жене ратнице јесте двосмислен и близак пубертетским или ратничким иницијацијама којима се мења стање појединца с нижег на виши ранг. Прерушавање с циљем замене родног идентитета у српским усменим епским песмама блиско је обредној травестији, што је могуће појаснити Проповом теоријом о преосмишљавању обреда у поетској форми. Епски јунак, делија девојка и жена ратница се након задатка обављеног *incognito* неретко доказују као стасали за промену сопственог друштвеног положаја, било да је реч о кретању између ознака неожењен – ожењен, односно неудата – удата, било да је реч о утврђивању јуначког статуса у заједници или промени друге врсте. Оно што их разликује од учесника у обреду јесте мотивација за маскирање, те је поводом нашег епског корпуса могуће говорити о преосмишљавању обреда под којим Проп подразумева:

замену у бајци једног елемента (или неколико елемената) обреда, који је услед историјских промена постао непотребан или неразумљив, другим који је разумљивији. На тај начин је преосмишљавање обично везано за деформацију и промену форме. Најчешће се мења мотивација, али промени подлежу и други саставни делови обреда (2003: 19).

Елементи пубертетске, свадбене и ратничке иницијације у нашој грађи јесу присутни, док се за кореном мотива прерушавања свакако може трагати у обредно-обичајној пракси и карневалу. Међутим, повод за замену родног идентитета није једнак оном код бабе/ младе/ снашке из коледарске, односно Лазара, краља и барјактара из лазаричке и краљичке поворке. Епски певач митску матрицу приближава аудиторијуму примењујући је на тематику која има упориште у реалитету, те ју је лакше прихватити.

Иницијант у обреду јесте искушеник који доживљава привремену, симболичку смрт и тиме прелази из једног у други стадијум живота. Трагове обреда прелаза у нашем епском корпусу проналазимо у различитим видовима пределовања тела (бријању браде и бркова, пуштању косе, шминкању, односно, резању власи, стежању груди) који су пропраћени чином прерушавања, понекад и променом имена (у прелиминалној фази којој је ово поглавље и посвећено), а такође и у низу задатака којима се проверава „мушкост” делије девојке и жене ратнице, те преокрету који маскирани лик доживљава након разоткривања идентитета (у лиминалној и постлиминалној фази).

Обреди прелаза се (као што је раније наглашено) могу рашчланити на три етапе. Као први ступањ у комплексном склопу ритуала издваја се прелиминална фаза која подразумева иницијантово одвајање од пређашњег статуса. Она обухвата групу различитих делатности што у контексту наше грађе припремају епског јунака, односно делију девојку и жену ратницу, за превладавање баријере постављене између мушког и женског родног идентитета. Те се радње обављају ради лакшег освајања непознатог поља у чије се оквире, чином прерушавања и поступцима пределовања тела, привремено иступа. Од њих зависи да ли ће маска бити уверљива а задатак успешно обављен.

Корпорална димензија у нашој је грађи посебно истакнута, те је неопходно осветлити значење људског тела у контексту традиционалне културе Срба заснованом „на низу бинарних опозиција, које су, иначе, присутне у текстовима традицијске културе као оперативни вид митског мишљења” (Раденковић 1996: 10). У том контексту важно је издвојити следеће супротности: голо – одевено, тело – душа, горе – доле, лево – десно, напред – назад, центар – периферија. Овде би се свакако могла додати и опозиција мушкарац – жена која је за анализу нашег корпуса од посебног значаја.

Када је реч о опозицији голо – одевено, важно је истаћи да се облачење у традицијском контексту поима као културни акт *par excellence*. „Бити обучен један је од основних цивилизацијских гестова” (Andrije–Воећ 2010: 319). Наиме, одевање представља својеврстан вид превођења човековог тела из природе у културу. Љубинко

Раденковић наводи пример детета које се рађа наго и неко време поима као такво, а потом се поступком повијања, а затим и добијањем првог руха, постепено интегрише из оностраног света у друштвену заједницу (в. 1996: 11). Епски јунак, делија девојка и жена ратница одбацују сопствену и присвајају нову одећу, што им обезбеђује прелазак из једног културног кода у други. Дакле, њихова трансформација омогућава им привремену замену социјалних улога, односно иступање у супротан родни идентитет, пошто колектив појединцу приписује читав низ значења с обзиром на његов изглед. У том смислу измењено рухо истовремено сигнализира промену статуса. „Одећа открива потајне подударности између материјалног и субјективног зато што, као језик или писмо, позива на владање сложенем информацијом у непрекидној промени” (Andrije–Воећ 2010: 319).

Осим тога, на вертикалној равни човеково тело је подељено на горњи и доњи део, при чему границу представља појас. У српским усменим епским песмама с мотивом маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца народни певач се зауставља на струку како би пажњу посветио опису припасивања оружја, било испод преобуке, у случају епског јунака, било наочиглед свима, када је реч о делији девојци и жени ратници. Стомак, прса и гениталије јесу у непосредној вези с мајчинством, те представљају основну биолошку дистинкцију међу половима која је у патријархалним друштвима била основа за поделу друштвених функција при чему се устоличавају типичне родне улоге. У нашем корпусу заступљено је и да непосредно пре разоткривања аутентичног идентитета епском јунаку опипавају дојке:

За то Турчин не окреће главу
Него диже преко себе руке
Да их тури Мијату на дојке,
Али нађе токе у јунака (Милутиновић 1837: 128).

У изнимним примерима долази и до дотицања полног органа (в. HNP VIII: 21).

С друге стране, делија девојка и жена ратница сопствене груди откривају у постлиминалној фази, при чему долази до повратка у првобитно стање ствари:

Ево бијеле дојке извадила
Па је бегу ријеч говорила:
„Виђи, бего, очи ти виђеле!” (Милутиновић 1837: 107).

На плану хоризонталне равни човеково тело је подељено на леву и десну страну; предњи и задњи део; центар и периферију. У контексту наше грађе значајна је последња опозиција, пре свега због тога што се као периферни део тела издваја коса која се код епског јунака пушта да расте, те се уплиће и посебно удешава. Када је реч о делији

девојци и жени ратници, присутни су поступци бријања, одсецања и прикривања власи с циљем уверљивости маске.

Чинови којима иницијант трансформише тело, па и само прерушавање, Арнолд ван Генеп у *Обредима прелаза* детаљно анализира наводећи бројне примере из различитих културних заједница где су засведочени случајеви сакаћења, одсецања дела полног органа, како код жена тако и код мушкараца, бушења носа или ушне шкољке, бријања и шишања косе те преодевања у ново рухо.

Сакаћење је средство коначне диференцијације, постоје и друга, као што је ношење посебних костима или маске или бојење тела (пре свега земљаним бојама), која означавају привремену диференцијацију. Видећемо да управо ти поступци играју значајну улогу у обредима прелаза, јер се понављају, у измењеном виду, при свакој промени у животу појединца (2005: 88).

Међутим, сакаћење у нашој грађи изостаје зато што епски јунак, делија девојка и жена ратница привремено мењају сопствено тело, не би ли се прилагодили новопреузетом статусу. Иако прерушени ликови неретко пролазе кроз ратничку иницијацију и свадбени обред прелаза (на самом крају песама они се врло често жене, односно удају, или су, у случају невесте, која преобучена у мушкараца преводи сватове преко горе, све време у лиминалном положају), пределовање тела код њих не подразумева коначну диференцијацију зато што је усмерена на периферне делове тела – косу, бркове и браду – који ће изнова израсти. Једнако је лако ошишати се, скинути шминку, односно стезник с груди, колико и пресвући се.

Можемо закључити да је преодевање ритуална радња која привремено омогућава иницијанту да врши одређену улогу у колективу, што потврђују актери попут бабе/ младе/ снашке, односно Лазара, краља, барјактара у коледарима, лазарицама и краљицама, када је реч о обредном контексту прерушавања. Наведени чланови поворки се након укидања светог и наступања профаног времена реинтегришу у заједницу одбацивањем маске, костима, или свечаног руха. Ван Генеповој тврдњи у вези с преобуком која је условљена темпоралним кодом доприносе и примери из нашег корпуса где је прелазак из маскулиног у феминини, то јест фемининог у маскулини домен моћи такође временски ограничен и каузално одређен. Када епски јунак, делија девојка или жена ратница постигну циљ наговештен у специфичној ситуацији која претходи обредима прелаза, доћи ће до разоткривања идентитета, те повратка аутентичним родним улогама. Тиме се показује да се у српским усменим епским песмама с мотивом маскирања мушкараца у жену и жене у мушкараца не уништава друштвени поредак, већ је реч о привременој суспензији.

По мишљењу Ван Генепа, прелиминална фаза обухвата обреде одвајања који од иницијанта изискују одрицање од пређашњег начина бивања, раскидање с претходним стањем ствари. У нашој грађи епски јунак се припрема за привремено преузимање новог родног идентитета одбацивањем сопствене (мушке) и прихватањем туђе (женске) одеће, при чему је важно напоменути следеће: „Разликујући мушко од женског руха, певачи су преоблачење из једног у друго користили као елемент развоја наратије (у функцији јуначке преваре)” (Клеут 2007: 29). Прерушавање је пропраћено и поступцима пределовања тела: пуштањем, чешљањем и плетењем косе, повезивањем главе, прекривањем лица марамом, шминкањем, боравком у хладу или умивањем млеком (како би лице било бело), чупањем наусница, бријањем браде и бркова, подметањем нечега на прса што би могло да делује као дојке, кићењем, украшавањем, те присвајањем карактеристичних предмета који наговештавају женске послове (као што су, на пример, платно, ђерђеф, ведро). У једној се песми епски јунак преоблачи у девојачко рухо, начини слепим и преузме гусле како би други стекли утисак да је реч о просјакињи која пева за дар, пошто не види:

Направио гусле јаворове
И гудало дрвца шимширова,
Па облачи руво дјевојачко,
Учини се, да очију нема,
Те он иде по бјеломе свјету (Кордунаш 1891: 26).

У појединим песмама прелиминална фаза траје дужи период, при чему је епски јунак привремено одвојен од света, измештен из културног у дивљи простор где борави у изолацији:

Ал' он идје у зелену гору,
Па је био три године дана
Проводио у зеленој гори.
Па ј' пустио своју косу русу.
Плете косу Сењанину Иве
Од петеро и од деветоро (Раић 1923: 66–67, 25).

Овај пример није усамљен, прерушавању мушкарца у жену у нашем корпусу понекад претходи извесно време резервисано за раст власи (три месеца, годину дана, или три године), како би маска била уверљива, а прелазак из маскулиног у феминини делокруг комплетан (HNP I: 72; Раић 1923: 8–9, 5; Versa 1944: 373, 374; Антонијевић 1971: 236–237). Реч је о песмама из девете групе, где ситуација која претходи обредима прелаза допушта епском јунаку дуже припреме, јер не изискује хитно деловање, пошто су побуде за прекорачење граница међу половима и родним улогама личне природе. Значење привременог одвајања епског јунака ради увођења у женски културни код не

може се објаснити само претходно предоченим практичним разлозима. Њих можемо сматрати накнадном, епском рационализацијом пубертетске иницијације која код бројних народа подразумева одвајање девојака од остатка света (в. Frejzer 2003: 575–585), а посведочена је и у стиховима усмене поезије, где се девојачка чедност доказује њеном изолацијом:

Већ ти узми моју каезлију,
Којано је у кавезу расла;
Не виђела сунца ни мјесеца,
Ни бијела данка, ни јунака! (Пандуревић 2015б: 253).

Поводом просторне димензије важно је напоменути да одлазак епског јунака у гору непосредно пре замене родног идентитета јесте еквивалентан иницијантовом бораваку у шуми који је један вид његове припреме за женидбу, односно за прелазак на виши социјални статус. Иако поетски материјал не указује експлицитно на стицање тајних знања у амбивалентном амбијенту, постоје извесне везе с обредима прелаза које се могу свести на следеће: присуство травестије, подучавање од стране старије жене⁵⁸, одлазак у гору, склањање у хлад⁵⁹. Овакав вид изолације директно упућује на обреде одвајања (прелиминалну фазу). Јунаци су привремено измештени у амбивалентан локус који одговара њиховом прелазном стању, јер се ритуално морају „одвојити од старе средине и припојити новој” (Ван Генеп 2005: 90–91).

У том се контексту привремена релативизација родног идентитета може тумачити као један од услова да се младић покаже стасалим за брак и спремним за преузимање мушких друштвених улога, с обзиром на то да се симболичким обухватањем оба пола у једном телу човек приближава савршеном, божанском бићу – андрогину, што је с аспекта обреда прелаза и те како битно. Елијаде сматра да се пуноћа досеже „само пошто се превазиђе, и у извесном смислу, укине ’природна’ људскост, јер

⁵⁸ Према Проповом мишљењу, вештица из руских бајки, Баба-Јага јесте еквивалент шаману, а иницијант се од ње учи посебним вештинама (в. 2013: 128–132). У нашем корпусу епског јунака из маскулиног у феминини домен моћи врло често преводи искусна женска особа или, евентуално, женски сродник, уз упутства о одговарајућем понашању. Овде се може успоставити паралела с пубертетским иницијацијама девојчица чије је извођење „колективно, од стране старих жена које их посвећују у тајне” (Елијаде 2003: 201). Репрезентативан пример из српске традиционалне културе јесу учеснице у краљицама (код којих је припрема за предстојећу удају очигледна). Оне су се пре извођења обреда припремале најчешће под надзором „средовечне/ старије жене (*бабе*)” (Јокић 2012: 52).

⁵⁹ Иницијантово повлачење у простор дивљине и тмине Елијаде тумачи као симболичку смрт, боравак у паклу (2003: 197). „Ноћ: то је ембрионални ступањ егзистенције, како на космичком плану тако и у људском животу. [...] Смрт неофита означава регресију на ембрионално стање, али тиме се не мисли само у смислу људске физиологије, већ исто тако и у космолошком смислу: фетално стање одговара регресији на виртуелни, прекосмички начин битисања” (Елијаде 2003: 198). Изопштавање у мрачни простор карактеристичан је и за женске иницијације, пошто се у различитим културама девојчица која је први пут добила менструацију удаљава од остатка колектива, уз обавезу „да се клони Сунца или додир са било ким” (Елијаде 2003: 2001).

иницијација се углавном своди на парадоксално, натприродно искуство смрти и ускрснућа или другог рођења” (2003: 196).

Када је реч о квалитетима које треба да поседује мушкарац који се прерушава у жену, важно је напоменути да је пожељно (али не и неопходно) да се преобуче младић, при чему су посебно наглашене следеће физичке карактеристике: младост, нестасалост, голобрадост, лепота налик девојачкој. Посебно се издвајају они јунаци уз чије је име припојена старосна ознака: *дијете* Грујица (СНП III: 4, 5), *Грујица млади* (СНП III: 4; Стојадиновић 1869б: 16), *дете* Секуленце (Радовановић 1931: 9), или је једноставно маркиран као *момче младо* (Шаулић 1929а: 36).

Узмимо за пример Грујицу Новаковића чији је изглед погодан за различите травестије, јер „У Грујице нема науснице, / Љевши Грујо од сваке ђевојке” (Стојадиновић 1869б: 16).

Маскирање ће, свакако, бити успешније уколико је мушкарац који се прерушава сопственим ликом близак ономе у шта се преоблачи. На пример, у песми *Грујица и паша од Загорја* траже се посебни хајдуци:

Одмах избер’ из ваше дружине,
Побратиме, тридес’т младих друга,
Којино су као и ђевојке (СНП III: 5).

Наиме, овде је реч о јунацима који још увек нису сасвим сазрели. Изостанак браде и бркова сигнализира дечаштво. Што је момак преобучен у девојку млађи, замена родног идентитета постаје ефектнија, јер он није потпуно прешао у маскулини домен моћи, односно не представља одраслог мушкарца. Сходно томе, и сам се налази у граничном, амбивалентном простору, узрасном периоду када лебди између два друштвена статуса. „Младост је основни услов успешне травестије, јер телу тек предстоје коначне промене што ће довести дечака или младића на ступањ мушкарца” (Дракулић 2018а: 277). Тврдња да „одредницу дете [...] не можемо у потпуности тумачити реалним животним добом – те би можда најпримереније било да је тумачимо као ознаку најмлађег јуначког статуса” (Пешикан-Љуштановић 2007б: 154) може се применити на нашем корпусу, при чему појединачне песме без изузетка потврђују овакво становиште. Грујица Новаковић „одсуство секундарних полних карактеристика на својој појави користи за разне преварне радње – приликом прерушавања, маскирања и сл. (Перић 2011: 6).

Да управо брада и бркови у епском контексту смештају мушкарца у јуначки кодекс показују и стихови песме *Паша од Травника и ајдук Мијат*, где јунаку тешко пада бријање, пошто оно подразумева одрицање од јунаштва:

Ој Милице, лијепа дјевојко!
Не б' љубио мрк одсјецати брк
Да ми дадеш три кварте цекина;
За твоју га вољу одсећ морам, –
Волим мрка ја одсећи брка
Нег да тебе Турескиња љуби (Огњановић 1875: 825–830, 26).

Дакле, на мушкарцима који нису ликом попут девојака неопходно је обавити различите радње које ће их приближити физиономији жене. Уз пуштање, чешљање и уплитање косе, поступци бријања браде и бркова код епског јунака аналогни су одсецању или бријању власи код делије девојке и жене ратнице. У песми *Женидба Ивана, сењског капетана* Туркиња мушкарцу чак чупа бркове: „Но дохвати златне штипавице / И почупа Иву науснице” (Осветник 1888: 26).

Томе су аналогни и стихови песме *Са села ђевојка* који готово наговештавају козметички третман:

То је сестра брата послушала.
Па узима златне ћимбистрице,
И потрга брату науснице (Пандуревић 2015б: 316).

Дуга коса јесте периферни део тела који социјално одређује особу, она не само да сигнализира женски род, већ начином чешљања маркира нечији статус⁶⁰, одређујући јунакињу као удату или неудату. Осим тога, власи „симболизирају непрестано рађање и умирање (које се остварује кроз рашћење и сечење) а тиме се остварује и симбол непрекидне промене” (Раденковић 1996: 25). Такође, оне могу бити замена за човека, при чему део представља целину (в. Раденковић 1996: 25). У контексту епског корпуса промена изгледа косе истовремено подразумева измену, како читавог тела тако и идентитета. Осим тога, раст власи упућује на повећавање сексуалне потенције (в. Проп 2013: 167).

Чак се у песмама где је прелиминална фаза збијена у свега два стиха потенцира удешавање фризури: „Брзо ти му оплете жуте косе дјевојачке, / И на њега обукла дјевојачко танко рухо” (Богишић 1878: 54).

⁶⁰ Напоменимо да овде није реч о ратничком пуштању косе у перчине, које је у нашој грађи заступљено у песмама с мотивом маскирања жене у мушкарца: „Главу мије, женску косу брије, / На делинску перчин оставила” (Милутиновић 1837: 107), већ о типично девојачкој фризури – уплитању власи у плетенице.

Женском родном идентитету епски јунак се у појединим песмама приближава повезивањем главе: „Скиде с баке билу повезачу, / Њом се покри Сењанин Иване” (HNP IX: 17), или прикривањем лица:

Маријана лијепо наресила
У танахно своје одијело,
По лишцу га покрије махрамом (Glavić 1889: 9).

Поред косе, пажња се посвећује цртама лица које је потребно удесити тако да наликује женском. Епског јунака понекад шминкају: „Обуче му женско одијело, / Набјели га и нарумени га” (Hörmann 1976: 47).

Према Пропу „бојење белом бојом повезано је са слепилом и невидљивошћу” (2013: 162), самим тим и са смрћу, те оностраним искуством. С обзиром на то да је обред у поетском материјалу преосмишљен, у шминкању лица чин иницијације је активиран као нека врста прежитка, сећања на мит на који су наслојени још бројни нивои, те изворни облик палимпсестне творевине није могуће докучити, мада се оно да назрети, при чему се деловање под маском може посматрати као боравак у другом свету (в. Проп 2013: 164).

Бело лице и румени образи, поред дуге уплетене косе, основне су карактеристике девојачке лепоте и симболи дозрелости за удају. Стога су неретко неопходни посебни третмани како би мушкарац био спреман за прелазак из маскулиног у феминини делокруг. У песми *Бановић Секула и Југовићи* сестра своје брату негује лице: „Бијелим га млијеком умивала” (HNP I: 72). Пре самог чина прерушавања епски јунак је извештан период скривен од јавности, што је аналогно ритуалној изолацији девице: „Затвори се у бјелу камару, [...] / Стоји Секул три мјесеца дана” (HNP I: 72).

Слична ситуација присутна је у песми *Узрисла јела посрид Сарајева* где момак:
Стоји у хладу три литња мисеца
И убили кано дивојчица
Одгоји се као дивојчица (Versa 1944: 374).

У песми *Гугутка девојка* јунак се годину дана, колико трају припреме за замену родног идентитета, не шиша и не умива (Антонијевић 1971: 236–237).

Премоделовање тела експлицитно је наглашено у песми *Сењанин Иво и Ађим Ибраиме* где сестра своје брату начини груди: „На прси му каваз запучила. / Двије дојке од злата јабуке” (Осветник 1888: 18).

Значајно је поменути да насупрот младоликим епским јунацима нежних црта лица стоји, на пример, хајдук Мијат Томић, који у једној од варијаната из четврте групе

песама своје искуство у контакту с Турцима прикрива глумом, што је изражено у стиховима: „Дивно ли се Михат увијаше! / А пољепше од сваке невјесте” (СНП III: 66).

Поједине јунаке ново рухо ће завести и понети их да се уживе у нову, њима до тада непознату улогу као и да се барем на тренутак поистовете с девојачким идентитетом који привремено преузимају:

Те с’ обуче Томићу Мијате.
А када се Мијат наредио,
Одијело па га поднијело,
На његово господско тијело,
Па отиде Мијат у одају,
Ће спаваше Николина Јела (Шаулић 1929б: 80).

За разлику од Грујице Новаковића, за којег народни певач каже: „Љевши Грујо од сваке ђевојке” (Стојадиновић 1869б: 16), сердара у једној од песама у женско рухо преобласти његова љубавница како их њен брат не би открио у прељуби и говори му: „Ограшићу, грђи од ђевојке” (СНП VI: 65), чиме наглашава да су његове мушке физичке карактеристике исувише изражене, па га је немогуће представити као припадницу „слабијег” пола. Прерушавање овде неће бити успешно, пошто нико ко га види не може да поверује да је реч о девојци.

Адаптибилност појединих епских јунака који су способни да се, попут камелеона, стопе с новим контекстом у који су премештени, омогућава лак прелазак из мушког у женски родни идентитет, при чему телесне трансформације указују на трагове андрогиније, што се дефинише као „дистинктивно својство изворног тоталитета у којем су све могућности биле сједињене” (Elijade 1996: 81).

Како бисмо надаље анализирали преоблачење као вид замене родног идентитета, неопходно је најпре дати неколико напомена у вези с одевањем. Одећа у традиционалној култури Срба и других Словена одређује како појединца тако и колектив, превасходно у социјалном смислу, а „испољава се као супротност нагости и има следеће функције: етно-разликовну, полно-узрасну, ритуалну, магијску, плодносну, апотропејску, а обележава опозиције свој/туђ, мушко/женско, старо/ново, свакодневно/празнично, обично/сакрално” (Толстој–Раденковић 2001: 402). Прописани кодекс облачења био је изричит и строго поштован, док је обрнуто одевање остајало резервисано за свето време, када су све разлике, па и оне међу половима, привремено релативизоване.

Све форме и сви симболи карневалског језика прожети су патосом промена и обнове, као и сазнањем о веселој релативности владајућих истина и моћи. За њега је веома карактеристична својеврсна логика „изокренутости” [...] за њега су карактеристични

различити видови пародије и травестија, деградирања, профанисања, лакрдијашког устоличавања и свргавања (Bahtin 1978: 18).

Маскирање које није одређено светковином подразумевало је огрешење о норму. Мотив прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца у српским усменим епским песмама, иако има паралелу у обреду и карневалу, разликује се од празничног обрнутог одевања утолико што замена мушког руха женским, односно женске одеће мушком, има за циљ да обмане околину. Прелазак из маскулиног у феминини и из фемининог у маскулини домен моћи представља ремећење свакодневице, које се, међутим, у контексту српске усмене епске песме, оправдава специфичном ситуацијом као директним поводом за преоблачење. Преузимање новог руха омогућава епском јунаку, делији девојци и жени ратници да задобију нов идентитет, пошто се колективу на тај начин сигнализира друштвени статус индивидуе, што се може потврдити и примерима из секундарне грађе где се, рецимо, Новак и Радивој преоблаче у монашке одоре, а људи их прихватају у складу с тим, те им се обраћају речима: „Бог дај вама, оци калуђери” (Милутиновић 1837: 66). Такође, прерушеног Марка Краљевића у монашким хаљинама не препознаје ни његов заклето противник. Иако примећује Шарца, Мина од Костура не сумња у његов идентитет, већ га ословљава речима: „Ој бога ти, црни калуђере” (СНП II: 61).

Ако је тачна порука пословице да одело не чини човека, онда се њена свакако високо етична порука или потире у јуначким народним песмама или се мора модификовати у исказ: одело чини лик, оделом се поетски јунак чини препознатљивим или скривеним за друге ликове и открива се или скрива пред слушаоцима (Клеут 2006: 87).

Поред поступака којима епски јунак преодељује сопствено тело, у прелиминалној фази обреда прелаза издваја се чин преоблачења као основна радња без које до иступања из маскулиног у феминини делокруг не може ни доћи. У низу песама замена мушке одеће женском назначена је у само једном стиху: „И на њега обукла дјевојачко танко рухо” (Пантић 1964: 77–79; Богишић 1878: 54), „Обуче му ђузел ђевојачки” (Пандуревић 2015б: 316), „Па облачи рухо дјевојачко” (Пандуревић 2015б: 317), „Подвлачи му сурму дјевојачку” (Пандуревић 2015б: 318), „Па облачи руво дјевојачко” (Кордунаш 1891: 26), „И облачи руво дивојачко” (Рајић 1923: 8–9, 5), „Направија г’ јубава невеста” (Радовановић 1931: 9), „Те с’ обуче Томићу Мија” (Шаулић 1929б: 80), „Обуче их у цурско одило” (HNP VIII: 21), „Обуче му женско одијело” (Hörmann 1976: 47); док се у песмама *Сењанин Иве и лијена Мандалина* и *Охолост* промена руха експлицитно не помиње вероватно због тога што се она и

прећутно подразумева (в. Karaman 1885: 33–36; Raić 1923: 66–67, 25), или се у ретким примерима само потврђује да је оно што је најављено одиста и испуњено:

„Не бој ми се, Ограшић-сердаре,
Обућ ћу ти рухо ђевојачко,
Пак ћу Иву брату казивати,
Е је дошла сирота ђевојка,
Да ме учи ситан везак вести.”
Како рекла, тако учинила (СНП VI: 66).

У низу песама преоблачење се помиње у свега два реда (в. ЕР: 200; Милутиновић 1837: 128; СНП III: 4, 5, 66; Стојадиновић 1869б: 16; Огњановић 1875: 825–830, 26; HNP I: 72; Шаулић 1929б: 71, 85; Bersa 1944: 373). Пример за то су стихови: „Пак још узе Јелино ођело, / Своје свуче, кумино натуче” (Милутиновић 1837: 128).

Такође, наилазмо на неколико песама где је преодевање укратко описано (Огњановић 1875: 825–830, 26; Осветник 1888: 18, 24, 26; Glavić 1889: 9; Шаулић 1929: 36), као, рецимо, у стиховима:

Он облачи робу Миличину;
Он обуче танану кошуљу
Под кошуљом до два самокреса,
Међу њима мача поганого,
Пресвијетлу сабљу палатинку;
Сву обуче робу Миличину (Огњановић 1875: 825–830, 26).

Посебна пажња посвећена је наоружању што се скрива испод преобуке с којом стоји у супротном односу, а тиме се у самој песми инсистира на чињеници да прерушени лик, без обзира на женско рухо, ни на тренутак неће напустити епски јуначки код, при чему су самокреси, мач и сабља потврда његове привремено суспендоване мушке потенције.

Низ одевних предмета и делови накита помињу се у песми *Женидба Хрњице Халила са двије дјевојке*:

Хоће Халил, па облачи на се,
Он се уви од злата фистаном,
Обу на се везене цокуле,
А натишће на главу оглавље,
На очи је пенге поредао,
А о врату препео гердане,
А на руке врже белензуке (HNP IV: 41).

Да злато неретко наглашава девојачку лепоту, показује чињеница да је овај метал у српским усменим епским песмама неретко присутан приликом маскирања мушкарца у жену. Епски јунак носи и златне ђердане:

Сестра га је изођела красно
На прси му каваз запучила.
Двије дојке од злата јабуке

И под грлом злаћане ћердане (Осветник 1888: 18),

или златне мараме:

Удар'те му од злата мараме,
Завите му од злата мараме,
Начин'те га лијепом ћевојком (Шаулић 1929а: 36),

а у феминини делокруг преводи се присвајањем предмета који су неизоставно обележје женских послова:

Па дохвати златну плетивачу
И у њојзи и свило и злато,
Још дохвати злаћане ћерћева,
Стаде млада по ћерћеву вести;
Задјева Златија дјевојка.
Издјева Иван-капетане (Осветник 1888: 26).

Предење и ткање у контексту традиционалне културе Срба и других Словена подразумевају типично женске послове који су „за архајског човека једнако представљали кућне вештине и манифестацију стварања нових облика, а самим тим стварања и рађања уопште” (Карановић–Пешикан-Љуштановић 1996: 5). Поред тога, њихов ритуални смисао огледа се у чињеници „да су везани за различите женске иницијације” (Карановић–Пешикан-Љуштановић 1996: 6), као и женска демонска бића (вилу), светице (Свету Петку и Свету Недељу) или богиње (Мокош), при чему је истакнута њихова ноћна, лунарна симболика (в. Карановић–Пешикан-Љуштановић 1996: 8–14).

Стога присвајање предмета који се везују за ове послове представља својеврстан начин превођења мушкарца у женски код. Осим тога, епском јунаку девојачка преобука омогућава да несметано борави у женском друштву, односно да уђе „у савет међ преле” (ЕР: 200).

Одлазак епског јунака на воду аналоган је његовом уласку на прело, пошто је одлазак на воду типичко женски посао⁶¹, док узимање ведре одговара присвајању ћерћефа и платна, пошто му маска уз карактеристичне предмете омогућава приближавање девојци која му се допада. Тако се он измешта у нов, типично феминини миље: „Он узимље видро саковано, / Па он иђе за горе на воду” (Bersa 1944: 373) и то само на тренутак, пошто народни певач напомиње како се Ива заправо није тамо упутио: „Није јунак на воду одио, / Већ он иде липој Мандалини” (Bersa 1944: 373).

На воду одлази једино Иван Сењанин да с девојкама бели платно у песми *Женидба од Сења Ивана* (Стојадиновић 1869а: 7).

⁶¹ Ово је преточено у изреку: „Зна се ко коси, ко воду носи”.

Чак ће у лиминалној фази обреда прелаза одлазак на воду преобученом младићу у сусрету с другим мушкарцем, који га не сме разоткрити, послужити као изговор: „А ја јесам рано уранила, / Да јој хладне донесем водиче” (HNP I: 72).

Опремање је у песми *Женидба од Сења Ивана* описано од удешавања косе:

Чешља Ива како и ђевојку,
А плете му девет плетилица,
Па их Иву низ леђа пустила,

преко облачења:

Обуче му руво ђевојачко,
Обуче му гаће шаровите,
На учкуру триста тетреика;
А на ноге местве и папуче,

све до присвајања типично женских предмета: „Па му даде једну крпу платна, / И у руке седефли ђерђева” (Стојадиновић 1869а: 7).

У песми *Иван Сењанин вади из тамнице Десанчића Луку*, где епски јунак мења одећу са случајном пролазницом, дескрипција преоблачења, када је реч о мотиву прерушавања мушкарца у жену, јесте најопширнији:

Мота Иван своју кабаницу
И на њу је бабу посадио.
Сазува јој бјечве и опанке,
Њој сазува, а себи обува;
Па јој свлачи модрога зубуна,
Отпаса јој иверушу прегу,
Распаса јој шарену тканицу,
Скиде с бабе направом кошуљу.
С' себе скиде јуначко одило,
Па облачи направом кошуљу,
Опаса се шареном тканицом
И припаса иверушу прегу
И облачи модрога зубуна.
На двоје јој перчин раздвојио,
Узе баби двоје уплитњаке,
У своје их косе он уплео.
Он се сплете ка' и влашка млада,
Скиде с баке билу повезачу,
Њом се покри Сењанин Иване (HNP IX: 17).

Народни певач не посвећује превише пажње старици коју епски јунак само покрива сопственом кабаницом. Опис прерушавања Ивана Сењанина је, насупротив томе, поступан, радње одбацивања сопствене одеће преплетене су с чиновима присвајања туђег руха, при чему се маркирају одевни предмети у правцу одоздо нагоре, почевши од обуће што прекрива делове тела који су у контакту са земљом, преко кошуље што директно додирује кожу, појаса који раздељује људско тело по хоризонтали, зубуна што

се навлачи преко свега осталог, све до перчина, уплитњака и повезаче, коју ставља на главу.

Промене физичког описа и одеће у појединим песмама прати и преноминација епског јунака, који уместо сопственог, узима карактеристично женско име. Тако, на пример, од Борозановића настаје другарица Фата (EP: 200), а од Хрњице Халила „липа Миљка, сестра Цмиљанића” (HNP IV: 41). Ипак, треба имати на уму следеће: „у епским песмама уобичајено је одређивање лика именом и презименом” (Kleut 1998: 27), оно је формулативно и посебно изражено код називања мушкараца. „Женски ликови много су слабије обележени именом, почевши од тога да и лично име женског лика може да буде изостављено, чак и онда када има значајнију позицију у песми, да буде замењено изведеницом од мужевљевог/очевог/братовог имена” (Kleut 1998: 28). То се може потврдити и на нашој грађи где је Сењанин Иван приликом номинације одређен личним именом и топонимом, што је иначе чест случај у српским усменим епским песмама (в. Kleut 1998: 27), док се након преоблачења у ново, девојачко рухо детерминише као безимена Иванова селе (в. Осветник 1888: 18), дакле, названа искључиво с обзиром на најближег мушког сродника, што је, у сваком случају, карактеристично за овакав тип поетског контекста. Исти јунак у песми *Женидба Ивана, сењског капетана* такође губи име, а љубавница га своме брату представља на следећи начин: „Јес дјевојка из Кладуше мале, / Мила сестра Осман-капетана” (Осветник 1888: 26).

У највећем броју песама епски јунак се након преобуке једноставно назива робињом (в. HNP I: 72), девојком са села (в. Пандуревић 2015б: 316, 318), сиротом девојком (в. СНП VI: 65; Стојадиновић 1869а: 7; Raić 1923: 8–9, 5; 66–67, 25; Шаулић 1929б: 71; Hörmann 1976: 47), или слепицом девојком (в. Кордунаш 1891: 26), док је у једној песми неодређен идентитет посебно наглашен, јер мушкарац преобучен у женско рухо напомиње како ни сам не зна сопствено порекло, пошто је сироче (HNP IX: 17). Спуштање на друштвеној лествици овде није само родно детерминисано у смислу замене маскулиних обележја оним фемининим, већ су томе придодате најниже социјалне ознаке.

Када је реч о преноминацији, изузетак су песме из четврте и шесте групе где епски јунак преузима идентитет девојке из свог окружења, па сходно томе носи и њено име којим га остали ословљавају: „Свукуј, Јело, моје одијело!” (Милутиновић 1837: 128; уп. СНП III: 5, 66; Огњановић 1875: 825–830, 26; Осветник 1888: 24; Glavić 1889: 9; Шаулић 1929б: 80, 85; HNP VIII: 21).

Поред чинова премоделовања тела (превасходно удешавања косе и лица), преоблачења, украшавања, те присвајања карактеристичних артефаката, епском јунаку су неопходни и савети поводом понашања под маском које треба да буде у складу са женским кодом, како не би дошло до сумње у веродостојност новог идентитета. Тако Грујица Новаковић учи хајдуке специфичном начину држања:

Па кад дођу пашине делије,
Љубите их у skut и у руку,
Отпаш'те им свијетло оружје,
А служите вино и ракију (СНП III: 5).

Посебно је важна потврда да је маска делотворна, која је изражена у виду констатације: „Не би река ван да су дјевојке”, односно: „Не би река ван да је дјевојка” (Огњановић 1875: 825–830, 26). Преузимању женског идентитета при завршетку прелиминалне фазе обреда прелаза доприносе коментари народног певача и тиме наглашавају успешну трансформацију:

Ал' да видиш Томића Мијата,
Кад обуче тридесет хајдука,
Е би реко и би се заклео,
Да то није тридесет хајдука,
Но прикладно тридест ђевојака (Шаулић 1929б: 80).

Нов изглед треба да прати и измењено понашање. Жена која помаже епском јунаку приликом преоблачења упућује га саветима како треба да се држи међу женама на прелу:

Стидно ходи гледај црној земљи,
Редом старо љуби у колина,
Удовице у бијело лице,
А дјевојке под ђердан у грло (ЕР: 200).

Аналогно томе јесте усмеравање Паве крчмарице намењено маскираном Хрњици Халилу:

Ти 'ш с дивојкам' коло поиграти
У нашему Задру каменому,
Ти се, Халко, немој ражљутити,
Фатат ће се момци до тебека,

што епски јунак шаљиво прихвата: „Нећу, Паво, моја посестримо, / Нек с' фатају колико им драго” (HNP IV: 41).

Прелиминална фаза обреда прелаза код мушкарца прерушеног у жену обухвата чинове премоделовања тела који су превасходно усмерени на главу, односно лице и власи, затим поступак преоблачења – присвајања девојачког руха који је описан с мање или више детаља, што варира од песме до песме. Уз то, епски јунак неретко прихвата типично женске предмете, мења сопствено држање, у складу са саветима особе која му

помаже приликом замене родног идентитета, док у већем броју примера испод преобуке стоји скривено наоружање, чиме се сигнализира да до потпуног напуштања јуначког статуса ипак није дошло, као и да је припадност мушком роду само привремено прекинута, јер „оружје је оруђе за остварење јунаштва” (Клеут 2009: 49). Маскирање, пре свега, треба да буде функционално, односно да веродостојно прикрије аутентичан идентитет особе која тиме стиче предност у односу на противника. У лиминалној фази све поменуте радње показале се учинковитим.

Делија девојка, односно жена ратница током прелиминалне фазе премоделује тело прикривајући његове поједине делове или их мењајући, то јест одстрањујући их. У српским усменим епским песмама посебно су наглашени поступци одсецања власи⁶²: „Своју русу косу одрезала” (Милутиновић 1837: 7) или њиховог бријања: „Од жалости косе обријала” (HNP VIII: 5), док су присутни и примери где се опева удешавање ратничке фризура: „Главу мије, женску косу брије / На делинску перчин оставила” (Милутиновић 1837: 107), или скривање косе испод одевних предмета што покривају главу:

А расплеће седам плетеница,
Под доламу косу обрнула,
Па дохвати калпак и челенку (Шаулић 19296: 92).

Док се у појединим песмама за јунакињу само каже како је „Под капицу вргла плетеницу” (Милутиновић 1837: 81), у другима су присутна већа одрицања као вид припреме за дуже обитавање под мушком преобуком. У песми *Јунаштво и удаја Златије Ђунлагића* намештање фризура и украшавање косе је детаљно описано:

Врану косу низ плећа пуштала,
А оплете ситне плетенице,
А уплете за седам крстова,
Сваки важе два дуката жута,
Па уплете два крижа од злата,
Сваки седам маџарија важе (HNP IV: 47).

Жене се, с једне стране, одричу периферног дела свога тела и тиме раскидају с пређашњим друштвеним статусом. Шишање и бријање главе карактеристични су за ове јунакиње, по овим радњама оне се разликују од учесница у обреду које су такође маскиране у мушкарца, пошто Лазар, краљ и барјактар то никад не чине. С друге стране, оне се на тај начин приближавају културолошком феномену вирцине, заветоване девојке

⁶² У интернационалном контексту, а у вези с мотивом делије девојке и жене ратнице, интересантан је поступак одсецања дојки код Амазонки, као средство коначне диференцијације. Сакаћење тела, поред ритуалне, овде поседује и практичну намену – олакшава затезање лука и одапињање стреле (в. Grevs 2008: 314).

за коју је такође својствено одстрањивање косе, чему потпуно одговарају песме с мотивом делије девојке из шесте групе, где мајка своју кћер од рођења одгаја као мушко дете:

Мајка Фату у жељи родила,
Од драгости Сулејманом звала (Пандуревић 2015б: 326; уп. 330; HNP VII: 380),

односно пете скупине, где се јунакиња одмеће у хајдуке да би избегла удају, при чему долази до преласка из фемининог у маскулини домен моћи:

„Прије бих се у воду бацила,
Ол’ на ватри жива изгорјела,
Нег у кулу паши затворила
Са његових тридест јеђибула”
Мислила се и мислила млада,
Куд би с Бањалуке побјегнула.
Све мислила, на једну смислила:
Кад се мрка ноћца ухитила,
Побјегла је у гору зелену:
Дјевојка се у хајдуке дала,
А с Михатом од горе хајдуком (HNP VIII: 11; уп. Пандуревић 2015б: 349).

Тиме се сугерише одвајање од женског родног идентитета, што је чин којим се оне припремају за освајање маскулиног домена моћи. Ипак, обнова власи која се огледа у њиховом поновном расту оставља могућност повратка у првобитно стање ствари и то током постлиминалне фазе обреда прелаза.

Други вид пределовања женског тела јесте стезање груди испод преобуке, које би, евентуално, могле пробудити сумњу уколико нису добро прикривене. С тог би аспекта требало тумачити речи што најмлађа кћи Јања упућује оцу уместо којег одлази у војску:

И узимај зелену доламу,
Па ударај дугме до дугмета,
Куда не мож’ ни јабука проћи,
А камоли туђа брата рука (СНПр II: 67).

Осим што гарантује ефектност маске, овај поступак осигурава заштиту девојачке чедности, која је круцијално обележје сваке вирцине, што је очигледно и у самом термину што асоцира на невиност на коју се њихов завет по правилу и односи, јер се оне, док делају као мушкарци, у потпуности одричу свих фемининих улога, укључујући удају и мајчинство. Наведени стихови могу се повезати с руком у недрима као начином провере идентитета епског јунака у женској одећи:

Хоће паша да завуче руку
Да завуче у нидарца руку,
Ал’ је ситно сапела путашца,
Па не мере да завуче руку (HNP VIII: 21).

Преоблачење у мушко рухо један је у низу поступака присвајања јуначких атрибута, а пропраћено је преузимањем коња и оружја⁶³, што је у појединачним песмама само напоменуто:

Па узела рухо Боришино
И његово свијетло оружје,
Па је ето низ бијелу кулу,
Азур хата посјете гаврана (Шаулић 1929б: 67).

На пример, у песми *Љуба хајдук-Вукосава* опис опремања јунакиње је, насупротив наведеном, опсежан и детаљан:

На се баца одијело дивно:
Обукла је ковч'и чакшире,
Па обуче памукли кошуљу,
А по њојзи од злата кошуљу,
Да од пота не штети кошуљу;
Па обуче црвену доламу,
На доламу пуца с обје стране,
Свако пуце од по литре злата,
Ама што је пуце под гриоцем,
У њем' има двије литре злата,
Забурмано, па се одбурмава,
Те њим Влашче пије вино ладно;
Па обуче токе позлаћене,
Опаса се мукадем-појасом,
А за појас двије пушке мале,
У златан су калуп саљеване,
А међу њих јатагана златна;
А на главу калпак и челенке,
Један калпак, седам челенака;
Па оседла коња дебелога,
Оседла га седлом сребрнијем,
Па га покри чохом до кољена,
Од кољена ките до копита,
Пригрну га суром међедином,
Заузда га ђемом од челика,
О врату му бисер објесила,
Ситан бисер и камење драго,
Кад он иде ноћи у поноћи,
Да се види њему путовати,
У по ноћи, као усред подне;
Па се коњу на рамена баци,
А довати тешку топузину,
Па ми топуз у висине баца,
А вата га у бијеле руке (СНП III: 49).

Посвећивање пажње појединим одевним предметима, њиховим материјалима, те опреми за коња и наоружању има функцију истицања њиховог значаја, пошто се

⁶³ Поменуто радње преводе делију девојку и жену ратницу у јуначки код, с обзиром на то да је епски јунак њима јасно одређен. „У читавој словенској епици, а посебно код јужних Словена, ту слику сачињава шест елемената који се могу поделити у две групе: личне (одећа, коњ, оружје) и јавне (породица, двор, град). Узети заједно, ови елементи чине идентитет јунака” (Детелић 2008: 128).

делија девојка и жена ратница управо чином маскирања преводи у нов делокруг, што им омогућава да се покажу веродостојнима у оквирима јуначког кода где „симболи јунаштва и части добијају посебно место у портретисању јунака и укључују се у сцене опремања за најважније тренутке епског живота – двобоје, ратове и женидбу” (Самарџија 2008: 41). Чин одевања (који је у нашој грађи специфичан, пошто подразумева пре-одевање, то јест прерушавање), као и наоружања формирају „слику иницијације у јуначки подухват” (Клеут 2009: 50).

Опсежан опис припреме за деловање под маском и обављање ратничке улоге одговара уобичајеним дескрипцијама мушких ликова српских усмених епских песама, при чему се код љубе хајдук-Вукосава одело и оружје сијају од доминантног метала и боје што на њега асоцира (кошуља, пуцад, токе, калуп за пушке, јатаган), док код коња доминирају други материјали (сребро, чоха, крзно, челик, бисер, драго камење) (СНП III: 49). Важно је напоменути да епитети који асоцирају на светлост код разних типова наоружања у српским усменим епским песмама јесу формулативног типа, док „наглашавање својстава оружја представља хиперболизацију и посредно указује на значај јунака који га носи” (Клеут 2009: 51).

Међу материјалима од којих су начињени одевни предмети издваја се свила, која је у српским усменим епским песмама неизоставан атрибут уз кошуљу и појас, што потврђују и примери наше грађе: „Обукује свилене кошуље, / [...] / Опаса се пасом свиленијем” (СНП III: 58).

Јуначка обележја (одело, оружје, коњ) могуће је преузети на неколико начина. У низу примера делија девојка и жена ратница присвајају их од мушкарца с којим могу а не морају бити у родбинским односима. Док Анђелија брату Филипу Маџарину којег треба да замени у војсци упућује речи:

Дај ти мени одијело твоје,
Па оружје и коња зеленка
И о пасу сабљу маџаркињу,
На којој се твоје име пише
У крвава слова и намјену,
Златан прстен са руке деснице
У кому је име баба мога,
А на главу крило и челенку (СНП II: 59),

неименована сестра Иваниша бана скида сопствено, а облачи одело свога непријатеља:

Нуто с нога ти сазуј жуте чизме и папуче,
Тер их мени ти обуј лијепој гиздавој дјевојци.
И с главе ми ти скини тумбане од бијеле свиле,
Тер их мени постави гиздавој дјевојци;
На бедру ми припаши корду сребром оковану,

И стави ме, Турчине, на твојега коња добра (Богишић 1878: 38).

У неким песмама јунакиња добија све ново: „Он јом кроји делинске хаљине, / Купио јом коња од мејдана” (Богишић 1878: 96).

Поводом песама с мотивом делије девојке која одмењује оца у војсци што припадају првој групи важно је напоменути да се путем маскирања наслеђују очеве дужности, при чему се, углавном у недостатку мушког порода, оне преносе на кћер и представљају својеврстан вид стасавања.

Када син епског јунака стаса за женидбу, односно досегне онај узраст када стиче право да јаше коња и носи оружје, јунак, предавањем свог статуса (симболички представљеног коњем и оружјем, ређе и рухом) сину, објављује синовљеву иницијацију, истовремено се сам повлачећи из епског света (Перић 2020: 71).

Кад старац нема одговарајућег наследника, у свету усмене епске песме његову ратничку обавезу може преузети и женски потомак, при чему присвајање јуначких обележја заправо прераста у чин прерушавања.

Осим што мења родни идентитет, делија девојка и жена ратница може истовремено прећи у друкчији социјални статус. На пример, љуба и сестра Петра Мркоњића прерушавају се у припаднике другог народа различите вероисповести како би избавиле мушког члана породице:

Кад то зачу бербере Јоване,
Подбрија јој косе на турице,
Ко што носе цареве делије;
Како њојзи, тако и заови.
Па су мушко рухо дохватиле,
Те облаче јуначко одијело,
Како оно цареве делије (Осветник 1888: 25).

Овај вид маскирања карактеристичан је за једанаесту групу, пошто подразумева одлазак на непријатељску територију одакле је потребно избавити мушког члана породице.

У варијантама из шеснаесте групе, где се жена прерушава у калуђера, опис прелиминалне фазе обреда прелаза разликује се у односу на остале, пошто је овде реч о преласку у другачију социјалну функцију с религиозним, сакралним карактером, што је и оличено у специфичној одори која прекрива целокупно тело:

Ал’ је Јели Бог и срића дала,
Имала је дунда калуђера.
У њег узе свите калуђерске,
Пак с’ учини црним калуђером (HNP II: 23).

Прелиминална фаза обреда прелаза у песмама из осамнаесте групе у чијим се оквирима конституише мотив невесте која преводи сватове преко горе (или другог

амбивалентног и за свадбену поворку опасног места) поклапа се с иницијацијом младе, с обзиром на то да се удаја, односно женидба (уз рођење и смрт) сматра најважнијим тренутком током човековог живота, јер се тада прелази из једног у други друштвени статус. Пошто је повод за прерушавање заседа бивших просаца, поступци премоделовања тела као и чин преоблачења остају сведени, припреме за излазак из женског у мушки родни идентитет импровизоване су и кратке, с обзиром на ситуацију што изискује да се хитро делује. Иако опис маскирања у већини примера из ове скупине није опсежан, и даље је задржано навођење неизоставног преузимања три типична јуначка атрибута:

Бре да видиш лијепу ђевојку!
Кад обуче ђузел одијело
Све у срми и у чисту злату,
А припаса свијетло оружје,
Начини се млада сератлија,
А ђевојка и од себе лијепа;
Па одтале отиште дората
И оћера пољем пред сватов'ма (СНП III: 72).

Преузимајући мушки идентитет, невеста спасава свог младожењу, осигурава безбедност за свадбену поворку, отклања све претње одгонивши некадашње „муштерије” и тиме себи омогућава прелазак из положаја неудате девојке на ступањ удате жене, при чему је важно нагласити да се она све време налази на граници како између два рода, тако и између два друштвена статуса.

У песми *Женидба Јова Сарајлије* невесту саветује мајка. Одело, коња и оружје млада преузима од девера, при чему ови предмети (као и у претходно наведеним примерима) асоцирају са светлошћу, чиме се потпомаже превладавање мрачног и непредвидљивог локуса:

Кад су били близу Романије,
Тад ђевојка говори ђеверу,
Што је бјеше научила мајка;
То је ђевер снаху послушао,
Обуче је што се љепше може,
И даде јој свијетло оружје:
Бритку сабљу свога брата Јова,
А и своје двије даничкиње,
Све у чисто заљевене златом (СНП III: 73).

У *Женидби Мата Дуждевића* прерушавање је колективно, како би обмањивање противника било успешно:

То је Мата послушо девојку,
Па с ње скине круну позлаћену,
На њу метну бијело белило,
Са сватова сребрне панцире,

Њима даде влашке кабанице,
Кабанице влашке сиромашке (СНП VII: 25).

Белина иницијанткињине преобуке такође је у контрасту с тамом „горе чарне”, коју је неопходно осветлити.

У варијанти из *Данице* јунакиња скрива косу: „Калпак врже, сави плетенице” (Поповић 1866: 108–109, 26). Супротност између активности невесте и пасивног статуса остатка свадбене поворке изражена је у стиховима: „Иде млада пољем широкијем”, односно: „Остадоше у двору сватови” (Поповић 1866: 108–109, 26), при чему је контраст појачан њеним освајањем отвореног простора, то јест боравак поворке на сигурном, затвореном месту.

Невеста се одликује храброшћу, одлучна је да иступи у маскулини делокруг када мушкарци устукну пред опасношћу, што је очигледно у њеном до одређене мере прекорном обраћању младожењи:

О, Стјепане, женска страшивице,
Ако имаш мушко одијело,
Ако имаш, ти га мени дади.
Да ми се је наресити лијепо.
Хоћу сама про водице проћи,
Још ћу с Алом пити рујна вина,
Пити вина и сркат духана (Осветник 1888: 9).

Она се одважи да под мушком преобуком предводи сватове. У неколико варијаната чак носи и барјак: „Даћемо јој јуначко одило / И још барјак у десницу руку” (Вјеловић 1910: 58; уп. Јстребов 1886: 436–437).

Тиме показује како припаднице женског пола чак и у за њих кризним периодима (што удаја несумњиво јесте), могу успешно деловати у оквиру маскулиног домена моћи, при чему их не ограничава физиологија, већ друштвени кодекс понашања, који јој прописује останак у феминином делокругу.

Када је реч о маскирању невесте у младожењу у последњој скупини песама, посебно се издваја *Удаја Маре, кћери сердара Јурковића* где је преобука детаљно описана:

Женско свлачи, а мушко облачи:
На се меће гаће и кошуљу,
На се меће сукнене чакшире,
На којим’ су копче димислије.
Више јој је под кољеном злата,
Нек скрлета сукна над кољеном.
Па облачи свилне антерије,
А сврх тога троје токе сјајне,
Двоје вите, а треће салите,
Што су вите, до срме жежене,

А салите, од сухога злата.
 Пак се паше пасом мукадимом
 За пас меће два јарка пушака:
 Дви брешкиње, а дви млетачкиње.
 И међу њих палу оковану,
 На којој је триста белензука,
 Белензука од сухога злата,
 Па облачи зелену доламу,
 На којој је шездесет путаца,
 Свако пуце по по литре злата.
 А какво је пуце под гр'оце:
 Оно држи седам литар' вина,
 Све се оно на бурму одвија.
 Кад јунаци пију рујно вино,
 Пуце свију, пак њим вино пију.
 А на главу калпак и челенку,
 Око ње је дванест челенака.
 А каква је на челу челенка,
 Реко б' да је звијезда преходница.
 С лијеве стране перо позлаћено,
 Све се оно на бурму одвија,
 Оно каже, откуд вјетар пуше;
 Када пуше, само се завија,
 Кад не пуше, само се одвија.
 Кад се лијепо Мара направила,
 Узјашила Илина ђогина,
 Запалила лулу и духана (HNP IX: 23).

Њено поређење са зорњачом асоцира на небеско светлило што сјаји у мраку, али се везује и за јутро, пошто је ова звезда видљива дању. Стога се златни детаљи на одећи такође могу тумачити као предмети који светле у тами, без обзира на њихов формулативан опис.

Када је реч о осталим скупинама, у прелиминалној фази истиче се мотив огледала, које делији девојци, односно жени ратници служи да провери сопствени изглед и тиме потврди ефектност маске, али и прихвати ново стање ствари:

Примаче се сјајну огледалу,
 Када она себе не познаје,
 Па са собом сама разговара:
 „Како ће ме познавати Турци” (Шаулић 1929б: 92).

Огледало јесте „симбол ’удвајања’ стварности” (Толстој–Раденковић 2001: 399), а као предмет с граничном функцијом раздвајања, односно повезивања два света, активира низ забрана у вези с његовом употребом, али истовремено има намену апотропајона, јер одбија нечисте силе, а користило се и приликом гатања јер врачаре „кроз о. гледају директно на онај свет” (Толстој–Раденковић 2001: 400). Ипак, у нашем корпусу представе о његовом магијском деловању нису активирани: оно само потврђује јунакињи да је постала неко други, не рефлектујући при томе њено духовно сопство, већ

искључиво физичку појаву што је надаље одређује у друштвеном контексту. Оно јој унеколико олакшава уживљавање у нове улоге, омогућава јој идентификацију с одразом, а истовремено и раскидање са сопственом женственошћу, што је очигледно у стиховима што такође тематизују огледање: „Боже мили, ко би помислио / Да сам млада Анђа Мацаркиња” (СНПр II: 59).

Промену идентитета, тј. успешност преласка из фемининог у маскулини домен неретко потврђује друга особа. На пример, у песми *Љуба хајдук-Вукосава* то чини берберин, пошто му је идентитет прерушене жене ратнице познат, те он не представља опасност за њу:

Ој, Бога ми, мила посестримо!
Да нијесам тебе обритвио,
Бих рекао е си јунак добар,
Добар јунак, царева делија (СНП III: 49).

За беспрекорно маскирање гарантује и сам певач у коментару:

Рекао би и заклео би се
Никад оно женска глава није
Него да је цареви делија (СНПр III: 60).

У појединим примерима поред одеће, коња и оружја јунакиња присваја и употребљава друге карактеристично мушке предмете као што је, рецимо, прибор за пушење:

Низ бедру је сабљу припасала,
А низ другу ћесу и тутума,
На делијску пошу завезала,
Па из ћесе припуни тутума,
Те запали шарен’-ћилибара,
Те димнула и два и три пута,
Бијеле дворе обузела тама (Милутиновић 1837: 107).

Пушење се у традиционалној култури сматра радњом резервисаном за мушкарца, док жене то чине само током карневала, односно у периоду изокренутих вредности. Стога делија девојка или жена ратница на самом крају прелиминалне фазе узима „у руке чибук и синсију” (СНПр II: 58) како би се додатно потврдила у оквирима новог идентитета. Поред тога, пушење има значајну функцију у обредима прелаза, посебно када иницијант треба да буде примљен у заједницу чији члан пре тога није био (в. Ван Генеп 2005: 34).

Уз прибор за пушење у једном се примеру помиње и инструмент када Ајкуна одбија мајчин захтев да се уда, те јој тврди:

Распродаћу рухо ђевојачко
Што сам млада њега сакупила,
Па ћу узет лулу и тамбуру

Лулу пити, у тамбуру бити (Пандуревић 2015б: 349).

Јунакиња уз помоћ побратима распродаје своју спрему, укључујући и кошуље што су „од суха злата исплетене” (Пандуревић 2015б: 349). Од зарађеног новца купује барјак, мушку одећу најбољег квалитета, као и оружје, па се након преоблачења одмеће у хајдуке.

Промена имена такође је карактеристична за прелиминалну фазу обреда прелаза; она у корпусу јесте присутна, али не и обавезна, а представља вид прихватања новог идентитета, при чему се преноминацијом делија девојка или жена ратница преводи у ново стање. Она уме и да преиначи сопствено име, обраћајући се пратиоцу којем је познато да се маскирала: „Не зови ме Пеиман дјевојком, / Нег’ ме зови Пеиман спахија” (Богишић 1878: 96).

С друге стране, у примерима где хероина не преузима идентитет конкретног епског јунака, јавља се могућност за креативност, те у песми *Бег Љубовић* Хајкуна у тренутку кад је под маском ослове речима: „Добро доша, непознан делија” смишља себи сасвим ново име, презиме и порекло:

Није ово непознан делија,
Но је ово Опаковић-Мујо
Од Лијевна града бијелога (Милутиновић 1837: 107).

Тиме она себи осигурава пут ратника, уживљава се у нову улогу потпуно преосмисливши своју властитост, при чему је важно напоменути како поступак преноминације јесте на граници између прелиминалне и лиминалне фазе обреда прелаза, мада, свакако, има намену примања у ново стање. Она се најпре преводи из женског у мушки идентитет, потом из неодређености у јасно дефинисано (додуше лажно) порекло.

Завршни део прелиминалне фазе неретко чине савети мушкарца упућени прерушеној жени којима се она упућује на јуначки кодекс и правила понашања пред владарем. Тако Филип Маџарин учи своју одмену како уз маску мора ићи и одређено држање:

Анђелијо, моја селе драга,
Кад ти дођеш у Стамбола града,
У двореве цара од Стамбола,
Тад се цару поклони лијепо,
Љуби њега у скут и у руке,
Црну земљу, где му стоје ноге (Осветник 1888: 2).

У песми *Запросио Фазлагиху Мехо* током прелиминалне фазе обреда прелаза пажња се посвећује храни, што је приликом опремања епског јунака пред важан догађај посве карактеристично. На пример, у песми *Марко Краљевић и Муса Кесеџија* јунак након изласка из тамнице тражи:

Примакни ми вина и ракије
И дебела мяса овнујскога,
И бешкота љеба бијелога (СНП II: 67).

Тиме се он враћа из подземља међу живи свет, спреман за мегдан.

Потраживање танке или лаке брашњенице својствено је и за јунаке који иду у просидбу. На пример, Марко Краљевић тражи од мајке: „Спреми мене танке брашњенице, / Да ја идем просити ђевојку” (СНП II: 56; уп. СНП III: 33; СНП VII: 22; Милутиновић 1837: 119).

Исто чини и Мејра непосредно пре него што ће се маскирати у мушкарца: „Моја мила, остарила мајко, / Кухај мени лакше брашњенице” (Пандуревић 2015б: 327).

Иста јунакиња ће и касније, током лиминалне фазе, захтевати да јој спреме посебну вечеру, а у песми *Војевање Ружице девојке* јунакиња тражи да јој се пре поласка у рат умесе колачи:

Већ ми купи коња нејашена,
И купи ми руво неношено,
И умеси пребеле колаче,
И најми ми Неметкиња слугу! (Николић 1889: 27).

На самом крају поглавља посебно бисмо издвојили песму *У главном о истому предмету, али је много преиначена* (в. Богишић 1878: 99) као једини пример где се поред одеће, коња, оружја и карактеристичних предмета, уз остала јуначка обележја присвајају и „помични белези”⁶⁴ мушког члана породице уколико је он онемогућен да дела пошто је утамничен, а они „битно мењају природу свога носиоца, дајући му надљудска својства и особине, чинећи га над-природним” (Пешикан-Љуштановић 2007а: 169). При томе, ови необични артефакти у српским усменим епским песмама доводе се у везу с јунацима изузетних моћи као што је, на пример, Змај Огњени Вук који, попут сестре Божа Рашковића, о којој је овде реч, носи капу од вучје коже (в. Перих 2008: 91).

Специфичност ове песме потврђује и чињеница да се у њеној другој варијанти – *Рашковић Божо и сестра му* – делија девојка не доводи ни у какву везу са змајевитошћу (в. Богишић 1878: 98). Ту мајка кћерци предаје све што јој је потребно за прерушавање:

Њој ми даје сво братино одијело,
Опашује сабљу саковану,
Оседлава вранца големога,
Још јом даје копје коштаново,

⁶⁴ „Најопштије узев, обележја змајевитости могу бити одвојена од јунака или, пак, део његове телесности. То важи за песме о змајевитим јунацима уопште. Помични белези могу бити различите 'моћи од помоћи', које се носе у коси (на капи), на телу (на десној руци, рамену или под пазухом), или о пасу” (Пешикан-Љуштановић 2002: 38).

Пак се меће коњу у седлоце (Богишић 1878: 98).

Овде у прелиминалној фази обреда прелаза нема никаквих назнака да се јунакиња издваја од осталих у оквиру нашег корпуса. С друге стране, песма која у збирци Валтазара Богишића следи иза ње има јасне назнаке териоморфизма:

Брзо јом је коња оседлала,
И носи јом братино зламање,
Вучју капу и крила орлова.
Кад дјевојка свеза хамајлију
Из уста јом модар пламен поче,
Из очију бити жеравица (Богишић 1878: 98).

Љиљана Пешикан Љуштановић издваја основне карактеристике змајевитог јунака, његова појава изазива чуђење, реч је о посебном, истакнутом, издвојеном јунаку с белезима (в. 2007а: 156–183). Такав ефекат на људе има и наша јунакиња, која приликом прерушавања, поред целокупне ратничке опреме свога брата, преузима и његове „помичне белеге”, вучју капу и орлова крила, како стоји у стиховима, а њима додаје и амајлију – магијски реквизит који мења природу свога носиоца. У науци се помињу „локализован[и] и нелокализован[и] беле[зи] у којима се чува траг змајеве териоморфности” (Пешикан-Љуштановић 2007а: 162), с тим да је важно напоменути да се локализовани белези и младежи налазе на телу јунака и не могу се скидати. Огањ, пламен и ватра такође су ознаке змајевитог јунака као „изоморфне огњевитости” (Пешикан-Љуштановић 2007а: 164), чему одговарају пламтеће очи сестре Божа Рашковића уз избијање плаве ватре из уста.

Да закључимо, припреме за излазак из фемининог у маскулини домен моћи састоје се од раскидања са женским атрибутима (превасходно бријања власи, њиховог одсецања или покривања, односно удешавања ратничке фризуре, те утезања груди како би биле прикривене), затим комплекса радњи које јунакињу преводе у мушки род (преоблачења, присвајања коња и оружја, евентуално уз друге типичне предмете). За потврду успешно обављене прелиминалне фазе, односно ефектност маске, служи огледање, као и афирмација других људи или самог певача. У појединим песмама присутни су савети епских јунака који упућују делију девојку, односно жену ратницу у специфичан кодекс понашања у чијим оквирима раније није деловала, док се чиновни попут једења и пушења непосредно пред улазак у фазу лиминалности оправдано могу сматрати обредима примања у нову заједницу. Као и код епског јунака, промена физичког изгледа и све оно што је прати има за циљ да обезбеди несметано деловање под маском, зато што „улогу (делокруг) [...] дефинише појавност/ одећа, а не полни идентитет” (Делић 2019б: 266). Телесне трансформације и прерушавања олакшавају

прекорачење границе између супротних родова, али уједно и штите иницијанте, дајући им извесну предност у односу на обманутог противника.

3.3. Лиминална фаза (деловање *incognito*)

Након што се епски јунак, делија девојка и жена ратница припреме за прелазак у супротни родни идентитет, уследиће средишња, лиминална фаза обреда прелаза, током које они треба да испуне пред њих стављен задатак, а да при томе не наруше друштвени поредак. Безбедно деловање у новом делокругу омогућено је маском. Мушкарца прерушеног у жену околина одиста држи за жену; такође, жену маскирану у мушкарца окружење мушкарцем и сматра.

У усменој епици – која на глобалном плану функционише као изузетно стабилан и крајње формулативан систем – јунаци и јунакиње по правилу се не препознају на основу лица/лика (биолошке карактеристике), већ на основу елемената задатих културом. Иако се знатан део описа може односити на физичке аспекте јунака или јунакиње (лице, грло, руке, стас и сл.), атрибуција је у основи типска (Делић 2019а: 241–242).

С обзиром на то да је дескрипција усмерена на одећу, оружје и друге карактеристичне предмете, како у епици уопште тако и у нашем корпусу, може се закључити да рухо друштвено одређује јединку. Због тога се епски јунак у женској одећи културолошки идентификује као жена, док делија девојка и жена ратница у мушком руху сигнализирају мушкарца.

Замењивост одеће и реквизита омогућила је на плану сижеа релативно лако преузимање родних и других друштвених улога, а самим тим и брзе и ефектне преокрете. [...] У усменој епици прерушавање овог типа превасходно је у функцији радње/заплета и уводе се онда када треба ући у туђ простор и у том простору без велике опасности и нежељених последица деловати (Делић 2019а: 143–145).

И поред успешног превођења из једног у други родни идентитет, могуће је да се у некоме јави сумња у „женственост”, или „мушкост” прерушене јединке. Та сумња мора бити уклоњена, што се постиже карактеристичним испитима телесних атрибута (опипавањем дојки, с једне стране, односно обнаживањем у хамаму, или скидањем одеће ради пливања и купања, с друге стране), затим физичке снаге (бацањем камена с рамена и друго), те модела понашања (на пример, приликом одласка у пазар посматра се да ли ће преобучена јунакиња посматрати тканине, накит и слично, или ће се латити оружја).

Лиминалну фазу Ван Генеп издваја као прелазно стање у оквиру трочлане схеме обреда прелаза, дефинишући је као боравак на граници у времену и простору. „Тако ће се свако ко прелази из једне у другу [...] зону, на дуже или краће време наћи у једној

посебној ситуацији кад лебди између два света” (Ван Генеп 2005: 23). Тарнер такође сматра да иницијанти „пролазе кроз раздобље и простор амбивитетности⁶⁵, неку врсту друштвенога лимба” (1989: 44).

У контексту мотива прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца у српским усменим епским песмама, та је двосмисленост најинтензивније изражена кроз истовремено обухватање оба пола/ рода. Боравак на међи сигнализован је измењеним физичким изгледом, другачијом одећом и специфичним понашањем. Док делују *incognito*, епски јунак, делија девојка и жена ратница строго поштују друштвени код, те се у јавности држе у складу с новопреузетим идентитетом. Када успешно досегну циљ ради којег су се прерушили, они се показују као једнако способни за обављање фемининих, или маскулиних улога у патријархалној заједници, при чему се потврђује да је категорија рода задата, прописана друштвена конвенција. Стање лиминалности разликује се у зависности од пола иницијанта, превасходно у времену трајања деловања *incognito* и начинима испитивања идентитета. Амбивалентан простор кроз који се крећу, усвајање новог модела понашања, у складу с преузетим родним идентитетом, уживљавање у улогу *неког другог*, посвећеност мисији (испуњавању циља ка којем се тежи), неке су од заједничких карактеристика обреда прелаза мушкарца прерушеног у жену и жене маскиране у мушкарца.

Епски јунак током лиминалне фазе усмерен је на противника којег жели да савлада на превару као и на обману окружења, не би ли постигао одређени циљ. Као што је већ напоменуто, иступање мушкарца у женски род омогућено је телесним трансформацијама и чином преоблачења, при чему одређене старосне и физичке ознаке (младост, голобрадост, девојачке црте лица) обезбеђују успешније деловање у статусу неодређености. Одговарајуће понашање доприноси ефектности маске, при чему оно треба да буде у складу с новим делокругом, док је уживљавање у феминину улогу, уз елементе глуме, и те како пожељно.

Епски јунак се током лиминалне фазе налази на граници између два пола/ рода, што је у већини примера пропраћено његовим иначе двосмисленим друштвеним положајем. Наиме, младић успешним савладавањем противника на превару доказује своју спремност за задобијање јуначког статуса, док се обљубом девојке, уз лажно представљање, показује као стасао за женидбу. С обзиром на то да се јунаково деловање под маском неретко поклапа с његовом ратничком и пубертетском иницијацијом,

⁶⁵ Двосмислености, амбивалентности.

приступ мотиву маскирања мушкарца у жену у српским усменим епским песмама, а с аспекта Ван Генепових обреда прелаза, чини се одговарајућим.

У самим песмама период амбивалентности, у случају мушкарца прерушеног у жену, углавном траје кратко, тачно онолико колико је неопходно да се досегне циљ због којег је до маскирања и дошло, што за делију девојку и жену ратницу није нужно случај, а о чему ће касније бити више речи.

За разлику од делије девојке и жене ратнице, епски јунак у *incognito* статусу не борави дуго, а његова активност у феминином делокругу није означена темпоралном одредницом. Замена родног идентитета ограничена је на кратак интервал, зато што циљ који прерушени мушкарац треба да досегне изискује хитно делање, а брзина доприноси успешном извршењу задатка. Савладати противника на превару подразумева изненадан, неочекиван напад, онда када се опонент, опуштен и разоружан, томе најмање нада, при чему је излазак из јуначког кода током борбе алтернативно решење којем се прибегава да би се постигло оно што је у нормалним околностима недосежно. То важи, како за савладавање надмоћног противника тако и за обљубу недоступне девојке.

Поводом просторне концепције, треба напоменути да се епски јунак током периода лиминалности најчешће налази у некој врсти међузоне. На пример, у бугарштици из XVII века, штампаној у збиркама Валтазара Богишића и Мирослава Пантића (као један од најстаријих записа српских усмених епских песама, забележен од стране Ђуре Матијашевића у Дубровнику) епски јунак налази се у тамници, хладном, мрачном, затвореном месту, из којег га избавља вереница заменом одеће и идентитета. Комјен Јагњиловић из заточеништва излази у отворен и амбивалентан простор кроз који се слободно креће, све до повратка у безбедну зону (дом заручнице).

Они ми је пустише из тамнице Комјенове,
У тамници остаје Гркиња дјевојка млада,
Оно ми бијаше Комјене Јагњиловићу.
Пође Комјен Јагњиловић лијепом зеленом планином.
А на дворе Комјене Гркиње младе дјевојке (Пантић 1964: 77–79; Богишић 1878: 54).

Из наведених стихова могуће је извести закључак да се двосмислени статус, односно деловање под маском у феминином делокругу током лиминалне фазе обреда прелаза код епског јунака поклапа с његовом иницијацијом, зато што се он из затвора упућује ка двору Гркиње девојке, прешавши планински пут, чиме се показује стасалим за женидбу која је његовим заточеништвом привремено била онемогућена.

Просторни аспект током деловања *incognito* често је отворен, при чему је епски јунак у женској одећи усмерен на пут, кретање, односно превладавање међузоне (на којој

нема нарочитих препрека) да би стигао до оне тачке где треба да обави задатак ради којег се прерушио. На пример, Иван Сењанин упућује се ка месту где је заробљен његов пријатељ:

Па он пође из Тимар планине,
Па он иде преко поља равна
До Томиње од камена куле (HNP IX: 17).

Први стих одговара уводној формули кретања (в. Детелић 1996: 128), карактеристичној за српску усмену епику. С тим у вези, важно је напоменути да лиминална фаза у целокупном нашем корпусу најчешће почиње оваквом формулом, при чему она упућује на почетак активности јунака или јунакиње.

У песми *Грујица и Арапин* лиминална фаза сасвим типично започиње кретањем, односно одласком на пут, што је наглашено стихом: „Паке језде друмом јуначкијем” (СНП III: 4), где двозначност прерушеног јунака одговара амбивалентном и отвореном простору који се у традиционалној култури Срба сматра дивљим и туђим (в. Раденковић 1996: 53). Хајдучки сватови упућени су ка непознатом, Арапиновом дому, где треба да се лажно представе и савладају противника на превару.

У другој варијанти путовање је описано на следећи начин:

Па пођоше кићени сватови
Из зелене горе Романије,
Отидоше пољем и ширином
Пјевајући и пушке мећући.
Кад су били сред поља широка,
Угледаше кулу Арапову (Стојадиновић 1869б: 16).

Горски амбијент одговара, како контексту хајдучке дружине тако и сватовске поворке, док ширина поља асоцира на отворен, неистражен простор без коначно дефинисаних граница, где кула представља тачку која прекида такву зону и симболише туђе, али уређено место, потенцијално опасно за странца.

Поред тога што двозначни амбијент одговара лиминалном стању иницијанта, држање мушкарца премоделованог тела и преобученог у женску одећу треба да буде у складу с улогом коју преузима. Да би маска била веродостојна, неопходно је да епски јунак, током деловања у феминином делокругу, измени понашање, односно да говори и држи се као припадница женског пола/ рода. Опширан дијалог, где се разматра идентитет прерушеног Ивана Сењанина, изражен је у стиховима:

У Ивана добра срећа била:
Бега није код куле камене
Ван је сама беговица била,
К њојзи дође Сењанин Иване,
Божју јој је помоћ називао:

„Бог помози, бегова госпојо!”
Госпоја му Бога отпримила:
„Бог помого, влашка дијевојко!
Оклен јеси, сента којег си,
Куд ли си се млада подигнула?“
Њојзи Иве тихо одговара:
„Вај, бора ти, бегова госпојо!
Ја не знадем никада, оклен сам,
Ни кога сам рода ни племена;
Иза мајке нејака остала,
Туђе су ме мајке отхраниле;
Сад се дигла, да идем по свиту,
А од туђе све до туђе мајке” (HNP IX: 17).

Кад беговица покуша да се распита за идентитет епског јунака обученог у женску одећу, интересујући се за врло конкретна питања (одакле долазиш, ко си и куда идеш), Иван Сењанин себе представља сасвим неодређено и то у најнижем социјалном статусу, односно као сиротицу непознатог порекла. Сумњу своје саговорнице:

„Бора теби, лијепа дјевојко,
Ако тебе туђе хране мајке,
Ти си лишца била и румена,
Ка’ да си га, драга, одгојила
Сењским вином у Сењу камену” (HNP IX: 17)

он отклања, уверавајући је: „’Нисам Сења никада ни чула, / А камоли у њем вино пила”” (HNP IX: 17). Његовој убедљивости доприносе бело и румено лице као основни показатељи девојачке лепоте. Снижавање на друштвеној лествици лажним представљањем омогућава епском јунаку да га доживе као безбедног посетиоца и пусте га у тамнички простор, одакле он избавља Десанчића Луку, тако што заједно с побратимом копа тунел с унутрашње и спољашње стране куле.

Лажни статус епског јунака може да чува и жена која га је увела у феминини делокруг. На пример, у песми *Сердар-ага Мујо и Милан Ћесеџија* Луца крчмарица, посестрима прерушеног мушкарца, успева да одбрани побратима од љубопитљивих људи; приписујући му најнижи социјални статус:

Гледају их млади базрђани,
Па питају крчмарицу младу:
„Оклен ти је лијепа дјевојка?”
Она лаже и куне се криво:
„Ово ми је са села дјевојка,
Ова цура сиротица љута,
Повела је кроз нашу чаршију,
Нећете л’ је чиме угледати,
Јер се цура скоро испросила,
Од чејиза нигдје ништа нема” (Hörmann 1976: 47).

Исто то чини и пред његовим противником, уз добронамерни савет своје побратиму: „Немој ми се болан препаднути, / Немој своје лице промијенити” (Hörmann

1976: 47). Наиме, она једнако лаже и Милана Ћесецију, код којег се јавља сумња у идентитет наводне девојке изражена стиховима: „Ово није рука дјевојачка, / Већ је рука Мујова Халила” (Hörmann 1976: 47), при чему га одвраћа од оправдане подозривости застрашивањем:

„Да ти знадеш, за кога је ова
Прелијепа цура испрошена,
Не би цуру смио ни гледати,
А камоли држат је за руку”
[...]
„Испрошена за бијесног змаја,
Баш за оног Мандушића Вука” (Hörmann 1976: 47),

након чега се Милан Ћесеција уплаши и остави руку прерушеног Мује. Да је Мујага мушкарац који тешко може прикрити свој пол/ род, јасно је у тренутку када га препознаје и Миланова сестра, Росанда, која му и помаже да ослободи сестру Ајкуну из заробљеништва, уз јунаково обећање да ће је повести са собом.

У осмој групи песама, где епски јунак мења родни идентитет да не би открили како је провео ноћ с девојком, прерушавање и боравак у феминином делокругу потпомаже његова љубавница. На пример, у песми *Сењанин Иво и Ограшић сердар* она лаже свога брата: „’Ево дође сирота девојка, / Да ме учи ситан везак вести” (СНП VI: 65). У другој варијанти саветује вољеног како да се долично понаша у женском друштву да га не би разоткрили:

„Ој Иване, моје миловање!
Сад хоћемо на воду студену,
На води је тридесет Туркиња,
Оне бијеле тријест крпа платна;
У Турака лијеп адет, Иво:
Љубе бабе у бијеле руке,
Удовице у бијело лице,
А ђевојке у ђердан под грло;
Но Иване, моје миловање!
Кад дођемо на воду студену,
Тури платно на зелену траву,
А на платно седефли ђерђева,
Љуби бабе у бијеле руке,
Удовице у бијело лице,
А ђевојке у ђердан под грло;
Но Иване, моје миловање!
Када станеш љубити ђевојке,
Одвише су Туркиње лијепе,
Запти срце, ђердан не пресеци,
Не просипај бисерли-ђердане,
Не уједи под грло ђевојке,
Ој делијо, не изгуби главу!”
Све то Иван послуша Ајкуну (Стојадиновић 1869а: 7).

Сумње у свој родни идентитет Иван Сењанин изазива у тренутку када престане да се понаша у складу са саветима. Наиме, он не може да се суздржи пред девојком, па јој гризе врат и прекида ђердан. Могло би се рећи да је боравак прерушеног мушкарца у женском друштву нека врста испита за њега. Иако он подлеже изазову, љубавница успева да га одбрани и пронађе изговор за његов неприхватљив испад.

Онда када се у девојку прерушава старији јунак, с изразито мушким физичким карактеристикама, аутентичност маске потпомогнута је уверљивим наступом, уживљавањем у феминину родну улогу као, на пример, у стиховима: „Дивно ли се Михат увијаше! / А пољепше од сваке невјесте” (СНП III: 66).

Исти јунак у другој варијанти налази се у ситуацији да га готово разоткрију због оштрих црта лица:

Само оста Мијате ајдуче
Баш на мјесто Милице дјевојке.
Загледа се паша господине –
Па говори паша господине:
„Ој, Милице, лијепа дјевојко!
Што се јеси тако зажаштрла
Канда с’ рода Мијата ајдука?!” (Огњановић 1875: 825–830).

Хајдук пориче да има било какве везе с Мијатом. Поводом ове варијанте важно је истаћи да се епски јунак маскиран у девојку током лиминалне фазе није сасвим одрекао јуначког кода. Он одбија да чини оно што му паша заповеда:

Па говори Милици дјевојци:
„Изујде ме, Милице дјевојко!”
А Мијат му оштро одговара:
„Од отале, паша господине!
Ко је об’о тај ће и изути.” –
Говори јој паша господине:
„Распаш’ де ме, Милице дјевојко!”
Мијат њему оштро одговара:
„Од отале, паша господине!
Ко ј’ опаса тај ће распасати” (Огњановић 1875: 825–830)

и тиме се показује као човек усмерен једино на савладавање противника којег убија ни не разоткривши свој родни идентитет:

Пригрли га Мијате ајдуче
Док извади танку венедику,
На главу му цијев наслонио
Па запали танку венедику
Оде глава на триста комада (Огњановић 1875: 825–830).

Насупрот младом јунаку којем инвертно понашање више одговара, посебно с обзиром на његову слободу у игри на граници два пола/ рода, коју испитује јер је нежењен и још увек неутемељен у јуначком коду, одраслом мушкарцу, чврсто

укорењеном у маскулином домену моћи, теже је да делује у феминином делокругу, што због физичких карактеристика (јаке браде и бркова, који су, додуше, обријани; те оштрих црта лица), што због јасне визије разлика између родно дефинисаних друштвених улога. У претходно наведеном примеру хајдук не може да дочека тренутак када ће погубити Турчина, изуведеног, распасаног, разоружаног, у ишчекивању љубавног чина. Колико је напад прерушеног хајдука у постели ефектан, најбоље је изражено у стиховима:

Мисли паша кнежева је Ружа,
Тадај паша леже Пећанине,
Тадај леже у душека мека,
Покрај њега Пивљанине Бајо.
Сваки држи сребрна анцара,
Не виде га Арнаути љути.
Скочи Бајо на ноге лагане,
Скочи паши на прси јуначке,
Стаде пашу бити кољенима,
Тадај паша говорити зађе:
„Шта је, Ружо, ти се помамила!” (Шаулић 1929б: 85).

Погрешна интерпретација отпора који пружа јунак прерушен у девојку доводи пашу у још већу опасност, при чему је јасно да он не очекује напад што ће ускоро уследити.

Важно је поменути да је у варијанти *Мијат вара пашу од Зворника* пределовање мушког тела и преоблачење у женску одећу ефектно, при чему маскирани хајдук изгледа попут лепотице или чак виле, без обзира на то што није реч о младићу:

Ја каква је кићена дивојка,
Смамила би по небу облаке,
Камол’ не би по земљи јунаке!
Да сехвати бора зеленога,
И бору би гране савехнуле,
Камол’ не би руке у јунака.
На њој јесу три харли ђердана:
Један јој је од крзних мерцана,
Овај цуру по врату удара
И ко крвца снигу одговара.
А други је од ситна бисера,
Овај цура пониже спустила,
Па он цуру по дојкама туче.
А трећи је од жутих дуката,
Који цуру по учкуру туче,
Цури каже, куда учкур веже (HNP VIII: 21).

Оваква појава изазива у паши узбуркталу страст, а маскираном јунаку даје предност приликом неочекиваног напада који треба да изврши. Двозначност мушкарца

у феминином делокругу током лиминалне фазе посебно је потцртана у његовом измењеном физичком изгледу, затим и у припремљеном наступу у складу с лажним идентитетом.

Јунак којем због младости и голобрадости посебно приличе женска одећа и феминина родна улога јесте Грујица Новаковић, који током лиминалне фазе обреда прелаза треба да се докаже стасалим за прелазак на виши ступањ на друштвеној лествици, односно да задобије јуначки статус, прође кроз ратничку иницијацију. У песми *Грујица и Арапин* сестри његовог противника не полази за руком да га разоткрије, а њен коментар потврђује Грујичино успешно иступање из маскулиног у феминини делокруг:

А мој брате, црни Арапине!
Откако си дворе саградио,
Украј пута друма јуначкога,
Љепши свати нису пројездили
Нити љепше провели ђевојке,
Него данас свати пројездише,
Одведоше најљепшу ђевојку (СНП III: 4).

У песми *Вук Деспотовић и Анђелија љуба* момак из сватова којег су прерушили у невесту (јер су праву младу младожењини синови заклали) наликује на девојку и због тога поворка успева да без заметања кавге с породицом мртве невесте оде кући. Њих не разоткрива ни младин отац, већ лажној млади даје благослов, мислећи да је пред њиме његово дете:

Кад видио од Будима краље,
Па ђевери момка изведоше,
Обучено, дивно наређено,
У господско руо ђевојачко,
Изведоше у краљеву кулу,
Те пољуби прага и диреке,
А краље му ајир додаваше:
„Ђери моја, пођи у добри час,
Све ти срећа на пут излазила,
А несрећа под пут утјецала” (Шаулић 1929а: 36).

Колико год епски јунак поштовао прописану друштвену норму током деловања *incognito*, упркос свим глумачким способностима и доличном понашању у оквирима женског кода, видели смо да се код других понекад јавља сумња у његов родни идентитет. Озбиљније иститивање „женствености” врши се у постели.

У четвртој групи песама, с мотивом гостинске обљубе, провере се обављају на телесном плану. У тренутку када се два мушкарца (од којих је један маскиран у жену) нађу у истом кревету, долази до карактеристичног опипавања груди наводне девојке:

Док му бјеше Мијат бешједио:

„Прођи ме се, паша господаре!
Биће ноћи за хашиковање.”
За то Турчин не окреће главу
Него диже преко себе руке
Да их тури Мијату на дојке,
Али нађе токе у хајдука
Плећи даде и бјегати наже (Милутиновић 1837: 128).

У наведеним стиховима код противника је нарочито присутно изненађење пропраћено страхом, зато што су његова очекивања изневерена. Уместо груди, Турчин опипава дугмад и због тога бежи. Слична реакција присутна је у варијантама из Вукове збирке, где је заступљено или изазивање противника, приказаног на врхунцу еротске жеље:

Но не може Туре дочекати,
Већ му врже у њедрима руке,
Те он тражи дојке у ђевојке.
Но му Михат ријеч говорио:
„Пружи, пашо, понапријед руке,
А да видиш какве су ту дојке!”
Мало шену понапријед руке,
Али нађе двије пушке мале;
Тадер скочи од земље на ноге,
И хоћаше избјежат на врата (СНП III: 66),

или задиркивање наводне девојке:

Но да видиш паше Брђанина!
Одмах Грују задиркиват пође,
Завлачи му руке у пазухе;
но се јунак није научио,
Па се скочи на ноге лагане (СНП III: 5).

Хајдук реагује импулсивно и, стекавши предност за неочекивани напад, разоткрива свој идентитет понижавајући противника: „Узе пашу за бијелу браду” (СНП III: 5), након чега га и закоље.

Боравак два мушкарца у истом кревету, уз испитивање телесних атрибута, има своју смеховну и еротску димензију, засновану алузијом на табуисани истополни однос који се у појединим примерима наговештава додирима. „Изневерена очекивања приликом физичког контакта два мушкарца, од којих је један прерушен у девојку, имају комичан ефекат, пошто је ономе који слуша или чита песму аутентичан идентитет јунака под маском и те како познат” (Дракулић 2018а: 279). Поред тога, лиминалност подразумева двозначност иницијанта који у ритуалном контексту задобија андрогина својства, о чему пише Мирча Елијаде, сматрајући да је „коначни циљ и теолошко оправдање асексуалности или обредне бисексуалности ’преображај човека’” (1996: 86). Двозначност мушкарца маскираног у жену (али и жене прерушене у мушкарца), као и

алузије на хомосексуални однос упућују на могуће обредно порекло овог мотива. Наведену претпоставку потврђују обредни актери (баба/ млада/ снашка, код коледара, односно Лазар, код лазарица и краљ, уз барјактара, код краљица), еквивалентни епском јунаку, делији девојци и жени ратници који у највећем делу наше грађе, поред замене родног идентитета, истински пролазе кроз пубертетску и ратничку иницијацију, чиме се доказују спремним за женидбу или удају, односно задобијање јуначког статуса и прелазак у ново стање, на виши друштвени ранг.

Ратничка иницијација изразитије је присутна у песмама где се у жену прерушава млади јунак. Успешним решавањем задатка ради којег се маскирао, он доказује да је од младића постао мушкарац. Када је о испитивању „женствености” код оваквог јунака реч, треба напоменути да је његова појава толико уверљива да његов противник после опипавања непостојећих Грујичиних груди сам проналази оправдање за овакав физички недостатак речима:

„Хај девојко, жалосна ти мајка!
Младу ли те мајка удавала,
Ти не имаш дојка ниједнога!” (СНП III: 4; уп. Стојадиновић 1869б: 16),

након чега ће уследити разоткривање идентитета, потом и постлиминална фаза обреда прелаза, током које „дијете Грујица” постаје стасали Грујица Новаковић, при чему ова преноминација сведочи о успешно спроведеном ритуалу. Због тога што је савладао надмоћног противника, он прелази у виши друштвени статус.

Испитивање зрелости младића за брак заступљено је у деветој групи песама, где се епски јунак прерушава у жену, како би обљубио девојку која му се допада. За лиминалну фазу карактеристична је и преноминација јунака. Болозановићу, који улази на женско прело да би видео девојку, дају женско име; што је очигледно у Ајкиној реакцији након физичког контакта с њиме:

„Од како сам од мајке рођена,
Јоште слађе нисам пољубљена,
Но што љуби другарица Фата!” (ЕР: 200).

Јунак за којег је својствено прерушавање у жену, поготово ради обљубе, односно доказивања стасалости за женидбу, јесте Иван Сењанин. Он долази код Мандалине у поноћ, глуво доба, под изговором:

„Ми ајдемо у гору на воду,
Прије зоре донесимо воде,
И још оне дробне мажуране” (Karaman 1885: 33–36; уп. Пандуревић 2015б: 317; HNP VI: 37; Raić 1923: 8–9, 5; 66–67, 25; Prčić 1939: 70; Bersa 1944: 373).

Незасит сексуални апетит овог јунака:

Фалио се Сењановић Иве
Да је младу до једну јубио,
Од Солина до града Трогира (Karaman 1885: 33–36; уп. Пандуревић 20156: 317; HNP VI: 37; Raić 1923: 8–9, 5; 66–67, 25; Prčić 1939: 70; Bersa 1944: 373),

као и обљуба девојке на силу, преваром, те сурово убијање лепотице:

Па је јуби литњи дан до подне.
Када му је јубит додијало,
Закоје је како јање младо (Karaman 1885: 33–36),

упућују на његову везу с демонским бићем у којем су *eros* и *tanatos* спрегнути. Горски амбијент, као амбивалентан, опасан, дивљи простор, уз Иваново истовремено обухватање фемининог и маскулиног делокруга, одговара двострукој природи овог епског јунака.

У песми *Сењанин Иво и Ађим Ибрахиме* он се хвата у девојачко коло, прерушен у жену, при чему се понаша у складу с новопреузетим идентитетом:

Љуби бабе у бијеле руке,
А невјесте међу очи црне,
Удовице међу јагодице
А дјевојке под гроце бијело,
Под гроце у жуте ђердане.
Измаче се крака неколико,
Бијеле је прекрстио руке,
Међу њима стаде цмиловати (Осветник 1888: 18).

Иван лаже девојку коју жели да обљуби како је у жалости за тобожњим братом (Сењанин Иваном, односно самим собом), па му полази за руком да је придобије за себе на превару.

У једној варијанти Иван Сењанин, да би обљубио Мандалину, глуми слепу гусларку и тако јој се увлачи у постељу:

Лијепо Манда послушала мајку;
Па одводи млађану шљепицу,
Одводи је собом у одају –
Леже ш њоме санак боравити.
Ал' да видиш чуда невиђена,
Ал' да видиш млађане шљепице:
Примиче се лијепој Мандалини,
Па је грли са десницом руком;
Ал' се млада одмицала Манда,
Манда даље, а шљепица ближе;
Док јој бијело не обљуби лишце (Кордунаш 1891: 26, уп. HNP VI: 35, 36).

Иван Сењанин бежи од одговорности након што оствари свој наум. Међутим, на крају ипак жени Мандалину. Сличан сужејни модел јавља се у песми *Бановић Секула и Југовићи*, где јунак обљуби девојку Мару, која затрудни с њиме и роди дете. Након

покушаја браће Југовића да се освете Бановић Секулу, краљ измирује две стране тако што венчава Мару и Секула.

Младић доказује своју спремност за брак у двозначном стању, маскиран у жену, међу прељама, обухватајући оба пола/ рода и уз жељу да обљуби сестру Јован-бега с којом најпре ашикује:

Када дође Јован-бега секи,
Занесе се, загризе је зубом,
Ситним зубом под грло бијело,
Прекиде јој три ситна ђердана,
И четврту огру од дуката (Пандуревић 2015б: 316),

потом и борави у истој постељи с њом:

Кад легаше у меке душеке,
Санак спава племенита Јелка,
А не спава са села ђевојка,
Често буди племениту Јелку (Пандуревић 2015б: 316),

а затим је и обљуби. Све ово бег постиже иступањем из маскулиног у феминини делокруг. „Преоблачење младића је чин који омогућава приближавање (у патријархалној, а нарочито муслиманској средини, изолованој) групи дјевојака” (Пандуревић 2015а: 120).

Потврда иницијације налази се у чињеници да се у поједним примерима након обљубе љубавници венчавају, о чему ће бити више речи у поглављу посвећеном постлиминалној фази обреда прелаза.

У тренутку када постоји опасност да га разоткрију, епски јунак прерушен у сиротицу игра на карту сажалења, те му полази за руком да допре до девојке коју жели да обљуби упркос њеном страховању:

А Море је мојки говорила:
„Ти не прими убоге сироте,
Да не буде Задраин Микула,
Да не врати шолу за срамоту.”
– „За кога сам куле наградила,
Ако не за убогу сироту?”
Кад су ишли вечер вечерати,
Проговара убога сирота:
„Није мени о вечери мојој,
Нег је мени оба нојци мојој;
С ким ћу јадна нојцу ноћевати.”
– „Ти ћеш с Мором нојцу ноћевати.
Под врат девет затворит вас хоћу,
А под девет кључе заклопити,
Да не дојде Задраин Микула,
Да не врати шолу за срамоту.”
До пол ноћи ка брат и сестрица,
Од пол ноћи кано муж и жена (Versa 1944: 374).

Епски јунак смишљено обмањује жене, уз свест да оне из религиозних разлога не могу одбити сиротицу, зато што се путници намерници, просјаци, убоги и сиромаси примају у дом Бога ради.

Смисао прерушавања мушкарца у жену у оквиру девете групе има за циљ да епски јунак докаже своју потенцију, то јест способност да оснује породицу. Од жеље за недосежном девојком, преко иступања у женски код, да би јој се лакше пришло, затим обмане, како би успео да легне поред ње, или је одведе на скровито место, све до коначног освајања плена, његова амбивалентност одговара пубертетској иницијацији младог јунака.

Да закључимо, прелазак из маскулиног у феминини делокруг успешно је извршен. Захваљујући прелиминалној фази (односно пределовању тела и преоблачењу у женско рухо) деловање у статусу *incognito* током стања лимиалности несметано се врши. Сумње у јунакову „женственост” отклањају се одговарајућим понашањем (у складу с друштвеном нормом), док до испитивања мушког тела (покушајем да се опипају груди) долази непосредно пред улазак у постлиминалну фазу, када треба савладати противника или обљубити девојку и то користећи се забуном, изазваном двозначним статусом иницијанта.

Када је о делији девојци и жени ратници реч, лимиална фаза започиње након што су чиновни пределовања тела, преоблачење и преузимање коња, оружја и других, типично мушких реквизита, завршени. Она прелази у лимиално стање у тренутку када напусти сопствени дом. Амбивалентан статус задржава све док другима не разоткрије свој аутентичан пол. Иступање из фемининог у маскулини домен моћи опевано је као одлазак на пут:

Пак се меће коњу у седлоце,
И потече низ то поље равно,
Кано звизда прико видра неба,
Право иде к Једрени бијелој (Богишић 1878: 98).

Чин путовања од града до града опширно је описан у песми *Одметник Ајкуна*, где се јунакиња прерушава у мушкарца како би избегла нежељену удају. Њено хајдуковање подразумева стално кретање:

Здраво пошли испод Бање Луке,
Кад дођоше у Савске Лугове,
Ту се Ајка оставила млада,
Уставила неколико дана
Па је Ајка развила барјака,
И под барјак чету искупила,
Искупила до тридесет друга
Полу Срба, а полу Турака,

У кога је кућа кабаница,
 Дуга шара и отац и мајка,
 Мале пушке братац и сестрица,
 Сва родбина у чантри фишеци.
 Па се Ајка отлен подигнула,
 Она дође Сплѣту каменоме
 Па отолен бјелу Дубровнику.
 Ну да видиш одметник Ајкуне
 Ту се нигде нешће уставити,
 Већ се диже на Херцеговину,
 Турке бије, турске коње јаше,
 Пак се диже из Херцеговине
 Докле дође Скадру дебеломе,
 Јесте много починила јада,
 Трговачких разбила товара,
 Отимала и сребро и злато
 И лијепу чоху и кадифу.
 Пак с отолен Ајка подигнула,
 Доклен дође до брда Голије,
 До студене воде Куршумлије
 Турке бије турске коње јаше
 Па ето је равној Шумадији,
 У Тополу мјесто знаменито
 [...]

Одмах своју чету подигнула,
 Па отиде низа Шумадију
 Доклен дође Дрини валовитој
 Валовиту Дрину пребродила,
 Па отолен Тешњу на Крајину (Пандуревић 2015б: 349).

Иако хајдучица на самом крају песме сконча тако што је растргну коњима на репове, она се ни под претњом не одриче освојеног, ратничког домена моћи. Њено стално кретање, отимање, плачка и испољавање насиља сведоче о томе да она с успехом обавља улогу разбојника, добро функционише у маскулином делокругу и јуначки трпи казну због свог изокренутог понашања.

У великом броју примера где фигурирају делија девојка и жена ратница, лиминална фаза заузима највећи део песме. Ипак, деловање под маском могуће је описати у свега неколико стихова:

Пође млада у цара на војску,
 Она је млада робу говорила:
 „Не зови ме Пеиман дјевојком,
 Нег ме зови Пеиман спахија.”
 Војевала девет годин’ дана,
 Нико не зна да је женска глава (Богишић 1878: 96).

Након тога ће уследити сумња у њен идентитет, те низ испита на које је стављају, не би ли доказала своју наводну „мушкост”.

Боравак на међи најчешће је сигнификован специфичном временском одредницом – „Војевала девет годин’ дана” (Богишић 1878: 96). Како је већ истакнуто,

овакав темпорални оквир, у контексту српске усмене епске поезије и традиционалне културе, означава дуг период трајања иза којег следи нека промена. Наш корпус ово директно потврђује. Песма *Кунина Златија* (у кругу варијаната) за деветогодишњи интервал везује неконзумиран и стога јалов брак:

„Ево има девет годиница,
Како си ме удомила, мајко,
Још ја не знам, што је мушка глава,
Нит је моје лице обљубљено” (СНП III: 28; уп. СНПр III: 29, Шаулић 1929а: 13).

Само је у једној варијанти овакав супружнички однос ограничен на три године, што је могуће објаснити чињеницом да је за кризу у породичној заједници крива свађа, на коју указују стихови:

Завади се Куна Асан-ага
Са љубовцом бијелом кадуном,
За годину не проговорише,
А за двије не састадоше се.
[...]
Ево има три године дана,
Иде Куна у ашиковање (СНП VI: 69).

У лиминалној фази обреда прелаза деловање под маском врло се често протеже на период од девет година, након којег се јавља сумња у јунакињин идентитет. У оквиру прве групе (где делија девојка одлази у војску уместо старог оца или као одмена брату) она се у *incognito* статусу бори у деветогодишњем раздобљу: „Те војева на царској војсци / Брез промјене за девет година” (СНП III: 40; уп. Пандуревић 2015б: 345; Николић 1889: 27; HNP VI: 16; Istra 1924: 15–16, 8; Delorko 1969: 39; Антонијевић 1971: 238–239; СНПр II: 59; HNP II: 36), док у песми *Дели-Хумија* јунакиња бегује девет година маскирана у мушкарца (в. Кашиковић 1927: 87).

Испитивање њене „мушкости” одвија се:

Кад настала година десета,
Пише писмо Ружица девојка,
Пише писмо свом рођеном баби,
И пишући перо испустила,
Мед колена лако ухватила (Николић 1889: 27).

Цар је по гесту хватања писаљке коленима препознаје као жену, те настоји да је разоткрије, при чему су задаци које она треба да реши (и тиме сачува легитимитет лажног родног идентитета) постављени у тростепеном низу, о чему ће касније бити више речи. У оквиру ове скупине само се у једној варијанти млађег постања⁶⁶ деловање под маском одвија три године, након чега следи сумња у маскулиност делије девојке:

„Бога теби, царе господаре,

⁶⁶ Песма је записана почетком XX века (в. Vince-Pallua 1998/1999: 136).

Овде смо ми три године дана,
Ни таква рода пред те дошло,
Како данас ову доба дана.
Све се клања, ча га је видило.
Поглед јима гиздаве дивојке,
А скорока, како јунак млади” (Vince-Pallua 1998/1999: 136–139, 1).

У другој групи песама (где делија девојка, маскирана у мушкарца, одлази за драгим у војску) период који је резервисан за активности у маскулином домену моћи такође се може протезати на девет година, што је наглашено у стиховима варијанте из *Босанске виле*:

Дворбу двори лијепа ђевојка
У Стамболу цара честитога;
Дворила га девет годиница,
Нико не зна, да је женска глава,
Свако мисли, да је мушка глава (Пандуревић 2015б: 325, уп. 332; Беговић 1885: 199).

У једном примеру хајдучија делије девојке траје три године:

„Боже мили, на свему ти хвала,
Хајдуковах три године дана,
Според бега и ноћу и дању,
Бег не знаде ко је ни како је,
Да сам главом сестра Милошева!” (Пандуревић 2015б: 351).

У песми *Четовање Анђе Иванове* (из петнаесте групе) жена ратница такође четује у мушкој одећи три године (Шаулић 1929б: 67).

У оквиру шесте скупине фигурира делија девојка коју су од рођења одгајали као мушкарца. Она

Двори пашу девет годин’ дана.
Нико не зна да је Фата млада,
Свак хесаби да је мушка глава (Пандуревић 2015б: 326).

Након завршетка овог периода – „Кад настала десета година” (Пандуревић 2015б: 326) – она вапи за променом, јер њено тело више не може да издржи наметнуту изолацију маском:

„Што ја трпих, трпити не могу:
Дојке расту, јелек попуцује,
Срце пуче, удати се хоћу” (Пандуревић 2015б: 326; уп. Пандуревић 2015б: 330; HNP VII: 380).

У седмој групи девојка се прерушава у мушкарца, јер је испрошена и остављена да чека на удају исувише дуго:

Чекала си за девет година,
Почекај ме још девет година,
Ако мислиш мени бити љуба (Јстребов 1886: 315–319).

На исти начин могуће је тумачити стихове:

Ашикова Јово и Марија,

Ашикова девет годин' дана.
Јово се је заклињао Мари
Да ће њено обљубити лице (Пандуревић 2015б: 323).

У оквиру једанаесте групе песама епског јунака, након девет година боравка у тамници, ослобађају сестра, жена (или обе заједно) у мушком оделу, пошто приме његово писмо (Богишић 1878: 98; Danilov–Petranović 1861: 32–35; Кућаћ 1881: 1524; HNP II: 64; HNP V: 216; HNP IX: 14; Istra 1924: 7–8, 1; 8–19, 11; Радовановић 1931: 17; Bošković-Stulli 1964: 28).⁶⁷

Има примера где заточеништво траје седам година, при чему се дужина временског периода у једној песми поклапа с бројем заробљеника.

Све је седам од једне матере,
Та на име седам Бајагића.
Све седам је од турске Удвине:
Најстарији Бајагић Алага,
А најмлађи Бајагић-Омере.
Како браћа процвилити неће?
Шала није ни седам недиља,
Ја камоли седам годин' дана (HNP III: 23; уп. HNP IV: 47; СНПр III: 59).

Три године проводе у заробљеништву хајдук-Вукосав (СНП III: 49), Марко Краљевић (СНПр II: 52), Иван Задранин (СНПр III: 58), док Петар Мрконић у тамници борави дванаест година (Осветник 1888: 25), као и Поповић Милун (Шаулић 1929б: 92). Трогодишњи период трајања стања које захтева промену такође је својствен за седамнаесту и осамнаесту групу с мотивом прерушавања жене у мушкарца, при чему девојка одбија просце три године:

Јеле просцу ниједноме неће
Илија је не да на срамоту
Тако било три пуне године (HNP IV: 40).

Исто толико јунакиња чека на удају испрошена, а неодведена:

„А мој зете, Сарајлија Јово!
Ево има три године дана,
Од како си испросио злато,
Нит је водиш, нит одговор дајеш,
Већ су мени свати додијали,
Ја ћу дати Мару за другога” (СНП III: 73; уп. СНП VII: 25).

У појединим варијантама момак три године проси девојку или толико дуго тражи невесту за себе:

Иво проси надалек девојка,
Надалеко преко три планине.
Просио гу за три године
Много блага Иван изарчио,

⁶⁷ У песми из дванаесте групе браћа трагају за заробљеном сестром девет година (Милутиновић 1837: 7).

Док је јунак девојку испросио (Јastreбов 1886: 270–274; уп. Радовановић 1931: 13),

Иако се наведени примери односе на специфичну ситуацију која претходи обредима прелаза, било је значајно навести их у контексту лиминалне фазе и деветогодишњег боравка у амбивалентном стању, пошто се, након завршетка девете године и уласка у десету, обавезно дешава некакав помак, разрешава двосмислен или споља наметнут статус, по јединку неповољан и неиздржив. Дакле, потребно је да иницијација, својеврсно међустање, траје довољно дуго да би се десила некаква промена. У последњем примеру јунак се, ипак, не доказује способним за женидбу, с обзиром на то да се Мара прерушава у мушкарца, те Јово зазире од одласка у постељу с њом, пошто је не препознаје, па девојка тријумфује исмевајући момка у шаљивом разрешењу романсе.

Љубавна чежња тежи за физичким остварењем и у стиховима с мотивом маскирања жене у мушкарца који спадају међу најстарије:

Турчин дворбу двораше у Ива Хрваћанина,
Хваљена јунака,
Тер ми дворбу двораше ни за сребро ни за злато,
Нег за драгу сестрицу Ивана Хрваћанина.
Ма му су се, јунаку, навршили девет годин',
Нигда није видио драге сестре Иванове,
Вјеренице своје (Пантић 1964: 83–85; уп. Богишић 1878: 38).

Турчин се након тога одлучује да отме вољену. Међутим, њој полази за руком да га превари и побегне му, пошто присвоји његову одећу, коња и оружје, које јој он сам предаје, јер у њу има поверења, што је изражено у стиху: „Да ме хоће приварити, не би мене свјетовала” (Пантић 1964: 83–85; уп. Богишић 1878: 38).

Важно је још напоменути да у традиционалној култури Срба број девет има посебну магијску функцију, симболише преображај, као „последњи у низу једноцифрених бројева – он је крај и почетак, тј. граница преласка на нови ниво” (Раденковић 1966: 339). У контексту нашег корпуса, деветка се обавезно везује за године, те означава довољно дуг период иза којег се више не броји, не мери време. Према цикличној концепцији трајања, девета година би се налазила на самом завршетку кружнице, сасвим близу тачке на којој започиње ново одбројавање, обнова. Када се везује за специфичну ситуацију која претходи обредима прелаза, деветогодишњи интервал односи се на дуготрајно неповољно стање које је неопходно променити, док у лиминалној фази означава максималну дужину активности делије девојке и жене ратнице под маском, с обзиром на то да се после уласка у десету годину њен родни

идентитет разоткрива, а двосмислени статус укида, поготово у примерима где је означено да ће се након демаскирања удати.

Претходно је показано како се деветогодишњи период у појединим примерима наше грађе може заменити трогодишњим, седмогодишњим или дванаестогодишњим. Тим поводом важно је напоменути да се сасвим слична веровања везују и за број три, а он „представља идеални модел сваког процеса који претпоставља три фазе: стварање – развитак – нестајање (почетак – средина – крај), он је постао синоним сваке жељене промене” (Раденковић 1996: 335). Даље, седмица означава макрокосмос, представља „симбол свеукупности у кретању” (Раденковић 1996: 336). Такође, Љубинко Раденковић сматра да је, с магијског аспекта, „појављивање броја *седам* место *девет* [...] *иновација* настала под турским утицајем” (1996: 338). Осим тога, дванаест је обележје просторно-временске концепције космоса, што је уткано „и у симболичко означавање целине друштва или неког ужег колектива” (Раденковић 1996: 331). Да закључимо, варијантност бројева три – седам – девет – дванаест, као мерних јединица уз именицу година, а у вези с мотивом маскирања жене у мушкарца у српским усменим епским песмама, могуће је објаснити њиховом наглашеном магијском функцијом и општом симболиком заокруженог процеса трајања.

Протезање специфичне ситуације, која претходи обредима прелаза, као и лиминалне фазе на девет година (уз могућност варирања овог броја) упућује на својеврсну „друштвену безвременост” (в. Лић 2002: 116), с обзиром на то да не означава прецизну временску одредницу, већ неодређено дуг период маргиналности, у чијим оквирима долази до преокретања улога. Према Личовом мишљењу, овакав је обрт неретко сигнализираним трансвестизмом (в. 2002: 117), што је у контексту наше грађе изражено премоделовањем тела, чином маскирања, те истовременим обухватањем оба пола/ рода.

Поводом концепције простора, треба истаћи да се делија девојка и жена ратница током лиминалне фазе обреда прелаза налазе на прагу, у својеврсном „међупростору [...] на маргини [...] с тим што се овде не ради о друштвеној маргинализованости, скрајнутости, него о изолацији, привременом издвајању из људске заједнице, за којим следи реинкорпорација у стару или пријем у нову друштвену средину” (Лома 2005: XXI). То посебно важи за наш корпус, пошто се јунакиње, након изласка из маскулиног домена моћи сигнификованог демаскирањем, готово по правилу враћају женским родним улогама, с тим да могу задржати исти статус, или задобити нов приликом удаје, односно преудаје.

Двосмисленост иницијантовог стања назначена је и на просторном плану. „Лиминална бића нису ни ту ни тамо; она су негде између, између положаја одређених и прописаних законом, обичајима, конвенцијама и церемонијалом” (Лома 2005: XXIII). Њихов аутентичан идентитет прикривен је маском, она се налазе на рубу женског и мушког родног идентитета, при чему се одређене друштвене структуре (поготово у смислу поделе функција у патријархалној заједници према полу као биолошкој детерминанти) пропитују. „У граничности, свјетовни се друштвени односи могу прекинути, пријашња права и обавезе не важе, друштвени је поредак наизглед изокренут” (Turner 1989: 50).

Извртање норме у нашој је грађи, баш како и Гарнер наглашава, само привидно, а ако не дословце привидно, онда, у најмању руку, строго ограничено прописаним понашањем у оквирима новопреузетог родног идентитета. Наиме, делија девојка и жена ратница одиста се пењу на друштвеној лествици својим иступањем у маскулини домен моћи. Међутим, тај је помак по правилу привремен, а међустање траје све док се не постигне унапред задати циљ. Деловање *incognito* одређено је строгим поштовањем јуначког кодекса, у чијим оквирима жена прерушена у мушкарца не живи по сопственој вољи, већ се понаша онако како се од ње и очекује. То посебно долази до изражаја приликом преиспитивања њене наводне „мушкости”, о чему ће ускоро бити више речи.

С обзиром на то да се одреднице „своје” и „туђе” превасходно односе на простор, иступање из фемининог у маскулини делокруг може се посматрати као прелазак чврсте границе између две територије – познате и блиске, наспрам непознате и далеке. И Ван Генеп је писао о физичком прелазу, а с њим у вези и о амбивалентним просторима, чије превладавање сигнализира прекорачење границе (в. 2005: 19–30). Локуси природне међе јесу гора/ планина (као копнена препрека приликом кретања) и река/ море (као водена површина што прекида једну зону и иза које се налази туђа, непозната територија, „онострано”).

За религиозног човека, *простор није хомоген*, он има прекиде, пукотине: постоје делови простора који су квалитетно различити од других. [...] Постоји, дакле, свети, и према томе „јаки”, значајни простор, али постоји и други, не-посвећени и, дакле, без структуре и постојаности, једном речи: аморфни простор. Још више: за религиозног човека ова просторна не-хомогеност испољава се у његовом искуству као опозиција између светог простора, јединог који јесте *стварни*, који *постоји стварно*, и свог осталог безобличног простора који га окружује (Елијаде 2003: 75).

Лиминална фаза у обредима прелаза делије девојке и жене ратнице почиње у тренутку када она напусти сопствени дом, односно место које доживљава као своје, домаће и затворено:

Посједнула дебела ђогата,
Окрену га у Кунар планину,
Оде право Сењу бијеломе,
Те јуначку чету четујући (СНП III: 28).

Прелазак из пасивног у активно стање сигнификован је кретањем, превладавањем простора и препрека (планинског локуса), те стицањем до новог, туђег града, где се делија девојка, односно жена ратница, остварује у (до тог тренутка) њој непознатој и несвојственој, ратничкој улози.

Планина спада у „*узвишена места прекривена растињем* [...] (по хоризонталној оси *далеко, дубоко*, по вертикалној *високо*, по социјалној – туђе)” (Раденковић 1996: 53). Еквивалентна је шуми и гори, где се у различитим културним заједницама обављају ратничке иницијације (в. Елијаде 1994: 110).

Улазак на непознату територију карактеристично је опеван у *Војевању Ружнице девојке*:

Па уседe на коња доброга,
Па се вину преко поља равна,
Ко но звезда преко неба сјајна;
Пак кад дође насред горе чарне,
Подвикнула ситно гласовито,
Чак је царе на столици чуо.
Пак беседи царе господаре:
„Ој Бога вам, тридесет момака,
Изађите на друм пред јунака,
Управо га мени доведите!”
Ту не стоје тридесет момака,
Већ идеду на друм пред јунака;
Ал’ се јунак ни гледати не да,
Већ се крије од јеле до јеле,
Као тица од гране до гране,
П’ она дође цару господару.
Добру му је помоћ називала,
И царе је њојзи одазвао:
„Бог т’ помого, делијо незнани!” (Николић 1889: 27).

Кретање делије девојке на коњу по земаљској стази пореди се с померањем звезде на небеској равни, при чему се успоставља просторна вертикала (по принципу доле – горе), али и хоризонтала (напред – назад; лево – десно), управо превладавањем пута од куће до цара, у чију војску јунакиња треба да буде примљена. На тој се путањи налази расцеп, који раздваја познат свет од непознатог, у виду самог центра горе, као неке врсте предграђа, међузоне, амбивалентног амбијента иза којег се налази неистражен локалитет (друм), где јунакињу чека гарда да је одведе владару. Привремено

задржавање у шуми, скривањем у јеловом грању⁶⁸, назначава својеврсну изолацију која Ружицу⁶⁹ (чије име потврђује њену везу с природом, а поготово с биљним светом) припрема за учешће у рату.

⁶⁸ Између јеле и руже могу се подвући извесне паралеле, с обзиром на то да обе ове биљке имају симболичку функцију медијатора и међупростора.

Имајући у виду димензије, дуготрајност и красоту јеле (на шта указују епитети висока, вита, танка, танковрха, зелена, поносита), није необично то што је она у различитим културама поштована као култно дрво (в. Чајкановић 1994в: 106). Она је епицентар уређеног простора, преко ње се успоставља веза између земље и неба, људског и божанског света, на шта упућују стихови додолске песме: „Насред села вита јела / Ој додо, ој додоле! / Вита јела чак до неба” (Кића 1924: 25). Да је јела медијатор између *овог* и *оног* света, указује и веровање да је она „стан и елемент горске виле” (Чајкановић 1994в: 106), што потврђује наставак горенаведене песме: „На вр’ јеле бијела вила” (Кића 1924: 25). Пошто је реч о песми за призивање кише, могуће је говорити о вези јеле и Перуна – кишодавца, која је појачана присуством виле (в. Карановић 2010а: 293–294). Осим тога, реч је о сеновитом дрвету које се сади поред гробова и у које се настањују душе умрлих (в. Чајкановић 1994в: 106). Према усменој епској песми, Марко Краљевић умире под јелом: „Скиде Марко зелену доламу, / Прострије је под јелом по трави, / Прекрсти се, сједе на доламу, / Самур-калпак над очи намаче, / Доље леже, горе не устаде” (СНП II: 73). У песми *Војевање Ружице девојке* превасходно је остварена веза јеле с девојком. Јела се „као симпатетично дрво сади и негује уз девојку” (Чајкановић 1994в: 106), која је с њом поистовећена, што је очигледно у стиховима где је она и номинована према овом дрвету: „Два су бора напоредо расла, / Међу њима танковрха јела; / То не била два бора зелена, / Ни међ њима танковрха јела, / Већ то била два брата рођена: / Једно Павле, а друго Радуле, / Међу њима сестрица Јелица” (СНП II: 5). Чак је и у нашем корпусу присутна оваква аналогија: „Зрела су ми два борја румена, / И мед њими јелвица зелена. / Нису оно два борја румена, / Ни мед њими јелвица зелена, / Нег су оно два брата Јакшића / И мед њима селе Мандалина” (Istra 1924: 29 30, 21). У песми *Женидба Милића барјактара* под јелом се сахарањује невеста „рода урокљива” (СНП III: 78). Важно је још напоменути да је присуство овог дрвета у гори посебно амбивалентно обележено, при чему се тиме означава међупростор, потенцијална опасност.

⁶⁹ Према симболичком значењу и култном значају, ружа је еквивалентна јели. За њу се верује да има божанско порекло. Она је, такође, амбивалентна биљка, с наглашеном медијаторском функцијом, при чему представља међупростор, јер „обележава границу између *овог* и *оног* света”, а као такву су је одредиле „њене стварне особине, бодљикавост и чињеница што дивља расте у шуми (на рубовима шуме), на ивици пута, међама, уз ограде, питома у башти, односно заузима граничне позиције према простору, *туђем* и *свом*” (Карановић 2010б: 261–262). За разлику од јеле, ружа поседује лустративну и апотропејску улогу у обредно-обичајној пракси и народној магији (в. Чајкановић 1994в: 179–180; уп. Карановић 2010б: 62). Користи се приликом љубавног врачања, што је посведочено и у усменој лирици: „Да знам јадна млад да ће ме љубит, / Да ја зађем кроз гору зелену, / Да саберем свакојака цвећа, / А највише румене ружице, / Да намажем моје бело лице, / К’д да љуби, све да му мирише” (Бован 1989: 144). Видели смо да се јела сади кад се роди девојка, као и да под њом умире и сахрањује се. „Будући да ружа просторно и симболички припада и *овом* и *оном* свету, имала је важну функцију и у иницијацијским обредима” (Карановић 2010б: 263). У свадби је поистовећена с невестом, којој се девер обраћа речима: „Ој, снашице, питома ружице!” (Бован 1989: 160), о чему сведоче и стихови: „Трендавиљко невесто, / Под трендавиљ седеше, / Те трендавиљ кидаше, / И на Бога гледаше: / ’Дај ми, Боже, шта хоћу, / Мушко чедо, детенце, / Белу лику јаглику!” (Кића 1926: XV), где је такође активирана магијска функција руже, те њена повезаност с божанским принципом и рођењем детета. У песми о двоје драгих којима родитељи бране да се милују, због чега они умиру, остварена је веза овог цвета са смрћу и боравком душе на *оном* свету: „Драга умре доцкан у суботу, / Драги умре рано у недељу. / Укопаше једно до другога, / Кроз земљу им руке саставише, / У руке им јабуке ставише. / Мало време за тим постојало, / Више драгог зелен бор порасо, / Више драге зелена ружица, / Па се вије ружа око бора, / Око бора, око зеленога, / Као свила око ките смиља” (Бован 1989: 123), при чему је активирано веровање да се смрћу растављени љубавници спајају у загробном животу.

Да закључимо, у песми *Војевање Ружице девојке* активирано је значење јеле и руже као медијатора, међупростора, те њихова веза с девојком, почевши од номинације (Ружица, касније преименована у Ружија), преко скривања у јеловом грању које у контексту амбивалентне горске зоне упућује на средиште опасности, али и место ратничке иницијације.

Гора у наведеном примеру раздваја два простора – поље и друм – при чему се оба ова локуса сматрају отвореним, широким, далеким, туђим (в. Раденковић 1996: 53). Поље и пут јесу међусобно еквивалентни и „спадају у типичне епске топосе”, те „увек слика[ју] везе између две супротно означене, међусобно удаљене тачке у простору” (Детелић 1992: 111). Они изискују кретање, те се догађаји током путовања одвијају тамо где се делија девојка зауставља – у гори коју Мирјана Детелић сматра митским простором (в. 1992: 57–87).

Превладавањем ризичних локуса, који одговарају двозначном стању иницијанта, Ружица доказује дораслост задатку који је пред њу стављен. Прелазак с једне стране на другу, где гора функционише као граничник, показује спремност делије девојке да прекорачи међе и освоји нове, непознате просторе.

Опис пута од *свог* до *туђег* места често бива изостављен, те је оно што претходи уласку у нову средину само назначено:

Јала, рече, сједе на ђогина,
Отиште га земљом по ћенару,
Куд гођ иде и у Сење сиђе (СНП VI: 69).

Овде се жена ратница упућује ка одређеном локалитету, где ће се представљати као мушкарац и деловати *incognito*.

Боравак на међи два рода омогућено је преоблачењем, те преузимањем коња, оружја и других типично мушких предмета, што је пропраћено одређеним трансформацијама на телу, при чему делија девојка и жена ратница бивају изоловане маском која их у стању лиминалности штити од спољног света, с обзиром на то да се оне својим изгледом околини лажно представљају. Деловање у *incognito* статусу изискује и специфично понашање, како нико не би посумњао у њихов родни идентитет. Прерушена жена иступањем у маскулини делокруг постаје носилац друштвене моћи, испољава насиље и наступа самоуверено, испуњавајући очекивања околине тако што се уклапа у унапред задати конструкт мушкости, пошто ратничку (и друге маскулине улоге) обавља успешно. Чак и када неко прозре кроз њену маску, њој полази за руком да се не разоткрије, све док не обави задати циљ, тако што решава сваки испит којим је искушавају.

Током лиминалне фазе обреда прелаза показује се значај познавања културног кода. Наиме, савете:

„Анђелијо, моја селе драга,
Кад ти дођеш до Стамбола града,
У двореве цара од Стамбола,
Тад се цару поклони лијепо,

Љуби њега у скут и у руке,
Црну земљу, где му стоје ноге”

делија девојка примењује током деловања под маском:

Како брата селе свјетовао,
Боље му је савјете примала,
Кад је дошла до Стамбола града,
У дворење цара од Стамбола,
Лијепо се цару поклонила,
Љуби њега у скут и у руке,
Црну земљу гдје му ноге стоје (Осветник 1888: 2).

У прелиминалној фази брат своју сестру (која треба да га одмени на мегдану) уводи у мушки делокруг и тиме је упућује на протоколарно понашање у јавности. Планирање наступа пред царем овде функционише као допуна маски, што се показује ефектним, јер владар у прерушеној жени види послушног, верног поданика и веродостојног ратника:

Лијепо ми га царе дочекао,
Ставио га царе уз кољено,
Уз кољено, као сина свога,
А млађи му кафу донијеше,
Бојани је чибук запалио,
За невољу ни грехота није (Осветник 1888: 2).

Познавање културног кода и владање у складу с друштвеном нормом делија девојци омогућава да буде прихваћена као мушкарац – мегданџија – при чему њен идентитет остаје тајна у одређеном временском периоду, односно све док јунакиња не постигне циљ ради којег се прерушила.

Након три дана боравка код цара, Анђелија излази на мегдан страшном Арапину Мору. Начин на који је она прихваћена у новој, непознатој средини, код цара на двору, подразумева одређене радње које Ван Генеп сматра обредима примања, те издваја: „физички контакт (шамар, руковање), размену дарова (хране, драгоцености), заједничко обедовање, пијење или пушење (’лула мира’), приношење животињских жртви, шкропљење водом или крвљу, заједничко везивање или покривање, седање на исто седиште, итд.” (2005: 34).

Наша грађа обилује примерима где су приликом уласка у нову средину заступљене назнаке оваквих и сличних ритуала, или њихово извртање. Наиме, у песми *Рашковић Божо и сестра му* делија девојка приликом уласка на везирев двор одбија да јој слуге прихвате коња, те испољава насиље, чиме се одмах поставља као надмоћна у односу на остале:

Не да јунак на се ни гледати,
Нит ће одсјес’ коња добра.

Везиреве слуге удараше
Са коњица тешким буздоханом.
Кудгод добар јунак удараше,
Свуд се црна крвца пролијеваше.
Стала вика везиревих слуга,
„Мили Боже, чуда великога!
И прије су доходиле делије,
Везиревих слуга нису ударали” (Богишић 1878: 98).

Друштвену моћ она испољава специфичним држањем, набуситим понашањем, употребом физичке силе, те наводним поседовањем документа с врховне позиције власти, што јој омогућава да ослободи брата из тамнице и тиме постигне циљ због којег је прешла у маскулини домен моћи, с једне стране, те да истуче, понизи противника и тако се освети везиру:

„То ли не знаш, царев везиру!
Да ја имам царев ферман био,
Да ми добра примаш коња мога.”
Кад ли га је разумио везир,
Од страха је прид двор истрчао,
Да пред јунаком прими коња,
Не да јунак на се ни гледати,
За биле га руке ухитио,
Везиру их веже наопако,
Добру га је коњу за реп привезао,
Пак га бије троструком канцијом.
Колико га бије милостиво,
Онуд црна крвца пролијеваше.
Цвили везир кано змија луга
Још везиру јунак бесидио:
„Можеш знати, Муртанине један!
Да ја имам царева фермана,
Да ми дадеш из тамнице сужња,
Твога сужња Рашковића Божа;
Јоштер добра коња твога,
И на њему срмалији пулсат
А на седлу сабљу оковану,
Јоштер борме тридесет делија,
Све добријех по избору јунака,
Да нас прате к Стамбулу граду” (Богишић 1878: 98).

Насилничко понашање пропраћено је застрашивањем и позивањем на документ (који не постоји), а, захваљујући оваквом наступу, сестри полази за руком да ослободи брата из заробљеништва, те да се освети противнику којег обмањује и потчињава себи, рачунајући на његов страх од цара. Систем моћи увек подразумева постојање подређеног и надређеног статуса, при чему и изнад везира постоји титула чијој је вољи вршилац власти дужан да се повинује. Одбијањем силаска с коња, као и батинањем везира и његових слуга, делија девојка себе од самог појављивања поставља изнад државника, који у тамници држи њеног брата.

„Потчињавање означава процес постајања подређеним моћи” (Batler 2012: 10). Сестра Божа Рајковића својим понашањем под маском покорава противника, без обзира на његов повлашћени статус у друштву и реалан однос овлашћења (упркос томе што је делија девојка у односу на њега, заправо, на нижем ступњу социјалне лествице, као припадница женског рода и представник народа). Међутим, титула везира обавезује њеног носиоца да испуњава цареве наредбе, пошто у државном систему и игри моћи велика овлашћења иду уз огромну одговорност.

У другој варијанти ове песме, природа јунакињине моћи посве је другачија. Наиме, делија девојка се преузимањем братовљевог знамења (вучје капе, орлових крила и златне амајлије) трансформише у натприродно, змајевито биће, које самом појавом улива страх у кости:

„Чудан јунак под нашијем двором,
Од страха га гледати не могу,
А камоли с њиме говорити” (Богишић 1878: 99).

Пред њом људи зазиру, а њен је статус вишеструко амбивалентан, с обзиром на то да се налази између два родна идентитета – мушког и женског – с тим да истовремено заузима позицију на међи људског и демонског света. Осим тога, ова је песма редак пример да је девојка и пре ванредних околности, премоделовања тела и маскирања деловала у маскулином домену моћи, што потврђују стихови:

Ја не знадем, драги господару!
Је ли мени у животу селе,
Која ми је војску војевала,
А и са мном брацом добавила (Богишић 1878: 99).

У песми *Женидба Ива Сењанина* заступљени су обреди примања: заједничко обедовање и пијење, те боравак с домаћином у истој постељи. Реч је о песми из седме групе, где се девојка прерушава у мушкарца зато што је испрошена, а неодведена, остављена да чека. Анка Коморанка на путу до свога вереника прелази преко горе, чиме превладава потенцијално опасну међузону која дели познат свет од непознатог, те стиже до драгог којем упућује следеће речи:

„Кучко, курво, Сењанину Иво,
Справљај мени господску вечеру,
Шавар-попар и рибу моруну,
И кечигу на меду печену,
И немој ми омалити вина!”
[...]
Кад су они сели вечерати,
И кад су се поднапили вина,
Ал’ беседи Анка Коморанка:
„Кучко, курво, Сењанину Иво,
Намештај ми господску постељу!”

Ту су млади ноћцу преноћили (Николић 1889: 39).

Приликом уласка делије девојке и жене ратнице на туђу територију, најчешће је заступљен устаљени поздрав: „Помози Бог” и „Бог ти помогао”, при чему се она у новој средини показује као неко ко није непријатељ, јер „Божју стражи помоћ називаше, / ’Бог помози, стражо царовљева””, односно „Бог те види, Краљевићу Марко” (Istra 1924: 7–8, 1). Страхопоштовање према властодршцу исказује се сагињањем пред њим и тиме показује потчињеност његовој вољи.

За разлику од песме *Анђелија, сестра Филипа Маџарина*, где је заступљен протоколарни поздрав – поклањање цару према братовљевом упутству – „Лијепо се цару поклонила” (Осветник 1888: 2), у *Султанији* делија девојка плени својом појавом, те владар пред њом сагиње главу:

Кад је дошла у корту цареву,
Сва јој се је поклонила корта,
А сам царе до земљице црне,
Ал’ се она ни поклонит неће (Istra 1924: 8–10, 2; уп. 24, 17; Vince-Pallua 1998/99: 1).

У песми *Аршићева љуба* жена ратница на путу до цара, који је заробио њеног мужа, прелази преко поља, при чему је реч о простору где се одвија мегдан:

Сад гре јашућ преко равна поља.
Гледа царе с висока прозора
Те замрмља царе господине:
„Слуги моје и делије моје,
Погледајте в оно равно поље,
Је ли оно с прахом запрашено,
Ал’ је оно с маглом замагљено.
Појте тамо оно поље равно,
Ка је оно незнана делија!”
Шли су они в оно поље равно.
Ај ти бора, незнана делијо!
Послал нас је царе господине,
Да те јутро на ракију зове.”
„Реците ви цару господину,
Да не пијем такове ракије,
Нег да га ја на мегдан зазивљем.”
Кад је царе ричи разумио,
Није цару оно већ зажмало,
Комаћ бели данак дочекао.
Јутром греду в оно равно поље,
Греду летњем дану до полдана (Istra 1924: 18–19, 11).

Она у двобоју савлада цара на превару и потом ослобађа драгог. Поводом просторне концепције песме, важно је напоменути да је поље у српским усменим епским песмама често место дељења мегдана или одвијања битке (в. Детелић 1992: 120), што потврђује и овај пример.

Изразак делије девојке у маскулини домен моћи у песми *Анђелија, сестра Херцега Стиепана* представља путовање у царски град, односно иступање на непознату територију:

Пак обода коња виленого
Тере ходе брдом и долином,
Кудкод иђе, ка Стамболу сиђе,
Кроз Стамбол је ђогу нагомила,
У цареве дворе угомила,
Без тестира цара силеного
Без изуна ђогу разјахала,
Пак му баца дизгин на јабуку,
Сам се ђого по авлији вода;
Она сиједе турским обичајом
А запали дугога чибука (Danilov–Petranović 1861: стр. 6–8).

Овде се делија девојка понаша онако како је брат (уместо којег излази на мегдан) саветује. Специфичан обред примања код цара јесте заједничко испијање кафе и пушење дувана – „Духан сучу, мрку кафу срчу” (Danilov–Petranović 1861: стр. 6–8), чиме се потврђује гостопримство и учвршћује савезништво.

Поред поштовања, или кршења различитих обреда пријема, затим специфичног понашања које је у складу с оквирима јуначког кодекса, чин преоблачења и пределовања тела током лиминалне фазе неретко је праћен и лажним представљањем прерушене јунакиње:

„Није ово непознан делија,
Но је ово Опаковић Мујо,
Од Лијевна града бијелога” (Милутиновић 1837: 107).

Овим поступком јунакиња себе конкретно одређује и учвршћује свој новопреузети, маскулини идентитет номинацијом, чиме себе родно предефинише именом, презименом, те местом порекла.

Двосмислени статус жене маскиране у мушкарца најбоље дочаравају стихови: „Обдан Але бели барјак вија, / Обноћ с бегом у душеку спава” (Пандуревић 2015б: 332), где се ратничка улога везује за дан, док је тајно деловање у феминином делокругу ограничено на ноћно време, погодно за скровите радње и иначе везано за одређене женске послове (в. Карановић–Пешикан–Љуштановић 1996: 5–15), те деловање демонских бића и наглашено амбивалентних сила.

Карактеристична потврда функционалности маске и успешног преласка из фемининог у маскулини домен моћи јесте реакција уз коментар девојке која угледа наочитог „мушкарца”:

Кад Бећира цура угледала,
Од мила јој очи постадоше,

А низ образ сузе оборише,
Пак старицу мајку дозиваше:
„Моја мајко, моја милоснице!
Откада је Хрват постануо,
Наша била саграђена кула,
И ти мене одгојила, мајко,
Ја не видих липшега јунака,
Што сам сада, моја мила мајко,
Што сам сада испод куле наше;
Да ме проси, ја бих пошла, мајко (HNP VIII: 5).

Друштвене улоге делије девојке и жене ратнице у српским усменим епским песмама варирају и крећу се од ратничке, која је најзаступљенија и присутна у следећим групама: првој и другој (где се јунакиња бори у војсци), трећој, тринаестој, четрнаестој, петнаестој (где излази на мегдан), петој и шестој (где се одмеће у хајдуке). Следе функције бродара (у четвртој скупини), калуђера (у шеснаестој), онога који ослобађа или бива ослобођен из заробљеништва (у деветој, десетој, једанаестој и дванаестој групи), док је намена прерушавања обмана јунака (у седмој, осмој, седамнаестој и осамнаестој скупини).

У песми *Ослобођење Петра Мрконића*, где се љуба и сестра прерушавају у мушкарце да би ослободиле јунака из тамнице, понашање је одређено ефектом који маска треба да произведе.

Гоне коње низ Нова Пазара.
Ал' говоре по Новом Пазару:
Окле јесу, цареве делије,
Те туд јашу два коња једнака?
Делије су коње прогонили,
Здраво дошле пољу Травничкоме.
Но не гоне два коња једнака,
Не гоне их као што се гоне,
Него као цареве делије (Осветник 1888: 25).

Иза оваквог наступа, уследиће везирево наређење слугама да према протоколу дочекају јунаке за које и сам претпоставља да долазе од цара. Делији девојци и жени ратници полази за руком да ослободе брата, односно мужа, захваљујући убедљивом понашању, добром сналажењу у мушком коду, те позивањем на силну, неприкосновену моћ врховног владара:

Овамо нас, царе, отпратио,
Да нам дате сужње тамничаре,
Да водимо на Стамбола града,
Јер хоћемо свију објесити (Осветник 1888: 25).

Поступак застрашивања противника одређен је „изврсном психолошком проценом да ће силник устукнути само пред силом која је од њега већа и старија – претњом од цара” (Сувајџић 2008: 232).

Током лиминалне фазе обреда прелаза жена прерушена у мушкарца обавља задатак који је пред њу стављен, врло често одмењујући неспособног или онемогућеног члана породице у вршењу маскулине друштвене улоге. Мушка одећа и пропратни реквизити (оружје и слично) штите је, она је тиме изолована током амбивалентног и врло опасног стања лиминалности. У већини примера наше грађе један део песме је посвећен испитивању јунакињине „мушкости”, што подразумева да делија девојка или жена ратница треба да обави низ задатака, како би се проверило да ли је заиста реч о мушкарцу, јер постоји сумња.

Освајање новог делокруга, успешно функционисање у ратничко-државничком домену моћи потврђује тезу да је род друштвени конструкт. Категорија рода произведена је у оквиру система моћи и, за разлику од пола, није нешто са чиме се рађамо. Ипак, важно је напоменути да се у корпусу, који је овде узет у обзир, жена маскира у мушкарца и мења родни идентитет углавном само када породична ситуација то од ње захтева. С аспекта традиционалне културе патријархално уређеног друштва, она чини преступ, најчешће не себе ради, већ зарад очувања заједнице која се нашла у кризи, или због одбране принципа на којима она вековима опстаје. На крају већине песама она се враћа фемининим улогама (удајом и рађањем). Њено привремено деловање под маском у широј слици не ремети норматив. „Лиминалне фазе [...] изокрећу обично не нарушавајући *status quo*, структурални облик друштва; обртање показује члановима заједнице да је каос алтернатива космосу, те је боље подржавати космос, то јест, традиционални поредак културе” (Turner 1989: 81). У контексту српске усмене поезије деловање жене у маскулином домену моћи третира се као изузетак од правила.

„Изразак” жене изван простора дома и дјеловање изван породичног круга перципирају се као инцидент, најчешће најављен исказима „шетала” или „пошетала”. Овај динамички мотив се, без обзира на сижејна ограничења, махом односи на женску иницијативу и најчешће има везе с недозвољеним истицањем женске сексуалности. Важно је напоменути и да готово увијек сигнификује кризу (Пандуревић 2016: 23).

Напуштање куће, ходање, јахање коња, путовање, наглашавају прелазак делије девојке и жене ратнице из пасивног стања у активан статус.

Жена прерушена у мушкарца на различите начине испољава новоосвојену друштвену моћ. Њен измењени физички изглед сигнализира припадност маскулином родном идентитету. Ипак, инвертну спољашњост прати карактеристично држање које је, с једне стране, својеврсно огрешење о норматив (с обзиром на то да је жени у патријархалној култури забрањено јавно деловање), док је, с друге стране, и те како

одређено поштовањем правила понашања у оквиру лажног идентитета (пошто иступање делије девојке и жене ратнице у другачији домен није произвољно и изискује посебну активност која прати маску и целокупну њену појаву, те је чини уверљивом за људе који с њом долазе у контакт).

Један од видова освајања моћи јесте њено наступање у јавности. Наиме, она својим изненадним и напрасним упадом на туђу територију, самоувереношћу и оштрим наредбама улива страх, јер они који је виде, с обзиром на тако надређено понашање, претпостављају да је пред њима царев изасланик, односно представник власти чијој се вољи свако нужно мора повинovati:

Она дође Фазлагићу Меху,
Кад је била под бијелу кулу,
Она викну, као јелен рикну:
„Курвин сине, Фазлагићу Мехо,
Готови ми господску вечеру,
Што је слано, бибером посипај,
Што је слатко, медом и шећером,
Код тебе ћу конак учинити!”
Кад то зачу Фазлагићу Мехо,
Одмах посла своје вјерне слуге:
„Чујете л’ ме, моје вјерне слуге,
Часом станте пред бијелу кулу,
Примте коња, царева делије,
Водите га у топле подруме,
Подајте му зоби и сијена,
А делију у моју одају” (Пандуревих 2015б: 327).

Свој интегритет у мушком коду прерушена јунакиња обезбеђује и позивањем на документ, додуше, фалсификован, лажни или непостојећи, који јој наводно даје одређена овлашћења:

Можеш знати, Муртанине један!
Да ја имам царева фермана,
Да ми дадеш из тамнице сужња,
Твога сужња Рашковића Божа (Богишић 1878: 98).

Исти ефекат има и само позивање на владареву вољу:

Господару, од Удбине Мујо,
Ево ме је царе оаслао
Да ми дадеш Краљевића Марка
Да га водим у Стаболу граду,
Везаније рукама наопако,
Е сам чуо ће говоре људи
Да га оће царе објесити,
Доста му је квара учинио,
Исекао премного Турака (СНПр II: 52).

Жена ратница одлично функционише у систему моћи и успева да ствари преокрене у своју корист, управо захваљујући познавању тог система. Заслепљен

сопственом службом и страхом, Мујо предаје затвореника, јер љубу Марка Краљевића држи за представника врховне власти.

Да би постигла циљ ради којег је преузела мушки родни идентитет, јунакиња се служи застрашивањем:

Она иде цару честитоме.
Кад му дође прид бијеле дворе,
Па је свилен шатор разапела,
Под шатором копље ударила,
За копље је коња везивала.
Па узимље бритке хорде своје.
Па се с хордом млада разговара:
„Вјера моја, бритка хордо моја!
Откад сам те с мајстора донио,
Још те нијесам крви напојио,
Ни јуначког мяса напитао;
Али хоћу данас, ако Бог да,
Русом главом цара честитога,
Ак’ не пушти побратима мога,
Побра мога, Угричић-Секула” (HNP I: 77).

Својом претњом она плаши и самог цара који ослобађа затвореника из страха од погибије.

Током лиминалне фазе обреда прелаза жена ратница неретко испољава насиље, што је, свакако, карактеристично за јуначко држање. На тај начин она из пасивности прелази у активан животни принцип:

Кога ћаше на путу сретати,
Сатисне га с пута испод пута;
Доклен дође у Удбињу града
Пред дворове Боичић-Алије;
Скочи Туре, Боичић-Алија,
Да привати коња под делијом,
А она га уд’ри топузином:
„Хајд отоле, курвино копиле!
Ти ли си се царе учинио,
Да ти држиш царе хане?
А мене је царе оправдио,
Да ја водим тебе и хајдука,
Оба хоће царе изгубити.”
(Но се Туре препануло љуто)
Па му даде коња да провађа,
А она ми чибук запалила (СНП III: 49).

Њена је маска (уз измењено понашање) толико уверљива да јој се други склањају с пута, јер их она одгурује, док Турчина потчињава себи ударцима, вређањем, понижавањем и претњом смрћу. Боичић Алија јој од страха допушта да у његов дом уведе коња (што иначе није према протоколу примања странца), нахрани га, а њу почасту вечером:

„Сигурај ми, што у двору немаш:
Дебелога испод Скадра меса,
А погаче из поља Косова,
Црвенога вина из Видина,
А ракије из Демир-капије;
Јал’ ћу твоју изгубити главу.”
Љуто се је Туре препануло,
Пак ми тражи по Удбињи граду,
Те невјести сигура вечеру (СНП III: 49).

У наведеним стиховима све упућује на гостинску обљубу, што потврђује наредни захтев жене ратнице који има и еротско-смеховну димензију. Наиме, јунакиња, да би се могла раскомотити пред спавање, вероватно позива Турчина да с њом ноћи. Страх Боичић-Алије ту кулминира, пошто жели да по сваку цену избегне наводни хомосексуални однос, он излази из сопствене куће: „Из бијеле га изагнала куле, / Па за њиме затворила врата” (СНП III: 49).

Љуба хајдук-Вукосава под маском наступа изразито насилно. Она ослобађа свога мужа тако што убија чувара:

Па отиде на тамничка врата,
Ту стражара од тамнице нађе,
Те му русу откинула главу,
Па у врата топузином гађа (СНП III: 49).

Она чак оружјем закачи и сопственог супруга приликом ослобађања, како би му се осветила за насиље које је претрпела у браку.

Кажњавање ударцима карактеристично је и за друге примере. Наиме, у песми *Четовање Анђе Иванове* јунакиња се свети крчмарици која разоткрива њену маску, при чему је снага жене ратнице хиперболисана:

А Анђа је руком ударила,
По образу и бијелу лицу,
Два јој здрава зуба саломила (Шаулић 1929б: 67).

Освета жене прерушене у мушкарца најсуровија је у песми *Кунина Златија*, где замена родног идентитета омогућава јунакињи да потпуно преокрене свој статус. Она, према савету мајке, проналази решење у наоко безизлазној ситуацији, те се од потпуне обесправљености (због понашања њеног мужа, који јој онемогућава да се оствари у феминином делокругу – као супруга и мајка) и жеље за самоубиством, чином пределовања тела и преоблачењем, поставља у надређен положај и крвнички пресуђује аги.

Представљајући се као неко ко поседује ратнички интегритет и друштвену моћ, жена ратница успева да премости јаз између мушког и женског кода, зато што се понаша онако како се од онога што она репрезентује и очекује. Зато јунакиња поштује норматив

и не открива аутентичан идентитет чак ни када је науме оженити. Да би избегла конзумацију брака, она вешто проналази изговор:

Кад то зачу Иван-Сењанине,
Он говори барјактар-Јовану:
„Чујеш море, барјактар-Јоване!
Што је моја сека невесела?
Ти јој ниси ни мукает био!”
Проговара Јован-барјактаре:
„Господару, Иво Сењанине!
Ја се јесам богу зарекао,
Да јој нећу лица обљубити,
Докле једном у чету не одем,
Да окушам моју срећу прву
Од како сам вјеру мијењао;
Него дај ми Комнен-барјактара,
И дај мени до тридесет друга,
Да ја идем у Кунар планину,
Да дочекам Куну Хасан-агу” (СНП III: 28).

На тај начин јунакињи полази за руком да оправда неприхватљиво понашање (уздржаност приликом боравка у постели с невестом). Она при томе ни на тренутак не излази из маскулиног домена моћи, због чега нико не сумња у њену „мушкост”. Кунина Златија се венчава за сестру Ивана Сењанина (иначе свог некадашњег просца и будућег мужа), како нико не би наслутио да није реч о мушкарцу. С обзиром на њену полну припадност, овакво је понашање социјално неприхватљиво и омогућено једино маском. Инверзија улога и двозначност прерушеног женског тела сведочи о кризној ситуацији у којој се сваки иницијант налази током лиминалне фазе обреда прелаза.

Раст друштвене моћи изражен је кроз Златијино кретање од жеље за прекидањем сопственог живота, који због мужевљевог понашања постаје обесмишљен, што је изражено у стиховима:

„Хоћу ти се млада објесити
О капији каменој авлији,
Ил’ ћу скочит са бијеле куле,
Те бијела уломити врата” (СНП III: 28),

до освете Куни Хасан-аги којем, као кривцу за њену судбину, намењује казну коју је испрва себи хтела нанети:

А побјеже ага на дорату,
А за њиме када на ђогату,
Она ћера агу низ планину,
Док пристиже њега на окуци,
Удари га тешком топузином;
Колико га лако ударила,
Из бојна га седла иставила,
Ага паде, а када допаде,
Бијеле му савезала руке (СНП III: 28).

Жена ратница води свога мужа Ивану Сењанину као ратни плен, роба, при чему тражи дозволу да обеси агу:

„Господару, од Сења Иване!
На поклон ти шићар од јунака,
А дај мени Куну Хасан-агу,
И дај мени свилене тенефе,
Да објесим Куну Хасан-агу.”
Даде Иван не рече ни ријечи (СНП III: 28).

У песми је јасно изражен разлог за убиство, уз разоткривање идентитета:

„Чујеш море, Куно Хасан-ага!
Ви’ш да ћу те сада објесити!
Ја нијесам Јован барјактаре,
Веће твоја Златија кадуна:
Ево има девет годиница,
Како си ме од мајке одвео,
Нијеси ми лица обљубио.”
Па објеси агу код Врбове (СНП III: 28).

С аспекта традиционалне културе, замена родног идентитета, инвертно понашање, насиље и освета оправдавају се иницијалним агиним огрешењем о норму – неиспуњавањем брачних дужности и онемогућавањем сопствене супруге у остварењу њених фемининих функција у друштву. Стога је њено деловање у ратничком коду својеврстан тријумф, с обзиром на то да јој полази за руком да преокрене сопствену судбину (на крају песме се преудаје). Статус и однос: надређен – подређен; тлачитељ – жртва, показује се као променљив.

Током лиминалне фазе делија девојка и жена ратница имају амбивалентан положај, функционишу у процепу између женске телесности (која је спутана маском) и мушког родног идентитета (што захтева понашање у складу с друштвеним нормативом). Премоделовање тела и прерушавање из прелиминалне фазе обезбеђују слободно деловање током стања лиминалности, с обзиром на то да представљају адекватан начин прикривања полне припадности.

Значајно је истаћи да жена у маскулином домену моћи опстаје зато што је околина (на основу физичког изгледа и специфичног понашања) идентификује као мушкарца. Осим тога, она успешно обавља задатке који су пред њу стављени, показује се достојном ратничке (и сваке друге) улоге. Тако је маскирана јунакиња по правилу добро примљена у војсци:

А кад дође у цареву војску,
Све устало мало и велико,
Те гледају лијепу ђевојку,
Па међ собом говораху Турци:
„Добра коња и добра јунака

У одмијени старца Ћеивана!” (СНП III: 40).

Током рата, прерушену Златију, која мења остарелог оца, у дугом временском периоду сви држе за мушкарца, а о успешном деловању у маскулином делокругу сведочи и задобијање чина: „Цар је тури над војском везиром” (СНП III: 40). „Оваква транспозиција женског лика у српској усменој епици показује да постоји могућност преласка из фемининог у маскулино, уколико се културни код добро познаје” (Дракулић 2018б: 438).

У низу примера у оквиру нашег корпуса делија девојка и жена ратница задобијају војни чин или државничку титулу, као заслуге за успешно сналажење у борби, при чему се оне показују не само као способне за обављање маскулине друштвене улоге и јавно деловање, већ и као истакнуте и најбоље у том послу.

У песми *Јунак дјевојка* ћерка која одмењује оца у војсци успешно обавља задатак и за то је награђена:

Кад је Хума тамо долазила,
Јарана је доста налазила,
Па у војсци цењак учинише
Ко зароби роба, ко робињу,
А дјевојка од Солуна бана,
Па га спреми цару на пешкеше,
А цар њојзи Босну пашалука.
Па је себи лијепо име дала,
Лијепо име Ша-бег Диздар-ага (Пандуревић 2015б: 345; уп. Кашиковић 1927: 87).

Унапређење делије девојке или жене ратнице због војних заслуга у нашој грађи није реткост, те има примера где она чак постаје паша:

Бојак био, па се разметнуо,
Турска војска влашку заробила,
Сваки себи Влаха ухватио,
Млад Емин-бег московскога краља,
Одведе га до Стамбола града,
Па на пешћеш цару честитоме.
То је цару врло мило било,
Емин-бега добро даровао,
У Мостару пашом учинио,
Да он влада свом Херцеговином (Kurt 1902: 66).

Видимо да титула зависи од тога какав је ратни плен маскирана јунакиња успела да донесе цару.

Успешно деловање у маскулином домену моћи она доказује и способношћу чувања тајне, односно неоткривањем женске полне припадности, при чему људи који је окружују (са сумњом или не) не могу да је разоткрију све док она сама то не одлучи,

пошто је обавила задатак због којег се прерушила. У песми *Јеле Шћепанова* она је војни заповедник и најближи царев сарадник:

Брез тестира у војску улиза,
Свом царевом војском заповида.
И још цара свлачи и облачи,
И још цару подно нога спава.
Нитко не зна да је женска глава,
Него мајка, која је родила,
И сестрица, која је појила (HNP VI: 16).

Важно је још напоменути да скидање и облачење цара, те заједнички боравак с њим у постељи овде превасходно сведочи о поверењу које Јела има код врховног владара, док еротско-смеховна димензија није непосредно истакнута. Са становишта слушалаца, она остаје присутна као могући, али неактивирани контекст.

Видели смо да је делија девојка добра опомена остарелом оцу, пошто јој полази за руком да надомести недостатак мушке главе у породици. Једнак успех у рату она има када војује уместо брата:

Па је царе на војску спрема,
Учини је пред војском бимбашом.
Иде Анђа на цареву војску,
Војевала како мушка глава:
Ђе гођ цура с војском ударала,
Би ње мегдан и њено јунаштво,
Многе цару односила главе,
Силно робље и танке робиње;
Цар ђевојци изобилне даре,
Прејанице, сабље и нишане.
Тако било за девет година (СНПр II: 59).

У наведеном примеру сестра Филипа Маџарина одликује се храброшћу, снагом, предузимљивошћу, истиче се као предводник чете и тај посао обавља једнако као мушкарац.

Када одлази у војску за драгим (а не као одмена члана породице), делија девојка такође добија државничку титулу зато што својим деловањем у ратничком делокругу заслужује поверење:

Три године под Солун стали,
Четврту су на Солун ударили:
Ники роби робја, а ники робињу,
Она млада пашу од Солуна.
Њу је царе липо даровао:
Све Уморје и горње Приморје;
Уморје је брату даровала,
А Приморја за се одабрала (Delorko 1969: 163).

Жена маскирана у мушкараца добија територију на управу зато што верно служи владара:

Дворбу двори лијепа ђевојка,
У Стамболу цара честитога;
Дворила га девет годиница,
Нико не зна, да је женска глава,
Свако мисли да је мушка глава.
Кад настала десета година,
Цар јој даде Босну пашалука
Брез промјене за девет година (Пандуревић 2015б: 325).

Иако се током лиминалне фазе делија девојка и жена ратница налазе у наглашено двозначном стању, њима (у контексту наше грађе) по правилу полази за руком да испуне циљ због којег су се прерушиле у мушкарца. Поред тога што се показују као способни војници, оне на мегдану успевају да савладају противника и доказују се као легитимни представници јуначког кода. На пример, страшни Арапин Моро бежи на двобоју од Анђелије због њене вештине у борби:

„Стани мени, Арапине Моро,
Стани мени пику на биљегу.
Стани мени као и ја теби!”
[...]
Кад то чуо Арапине Моро,
Плећи даде и бјежати стаде (Осветник 1888: 2).

Јунакиња га ипак стиже и убија:

„Чекај мене, Арапине Моро!
Чекај мене, женска страховице,
Да си мени јучер побјегнуо,
Данас бих те, јунак, достигнуо!” –
Још је јунак у ријечи био,
Ал’ достиже Арапина Мора,
Махну ћордом и десницом руком,
Па му пасју осијече главу,
Те је носи цару за јабуку (Осветник 1888: 2).

У песми *Црногорка* жена ратница се свети Турцима који су јој убили мужа. Она најпре погуби Ченгић Хасан-агу, потом његовог брата Османа, а агину жену узима за робињу:

Сама аги главу окинула
И узе му свијетло оруже,
Појаха му дебела парипа,
Па отиде у Цуце камене.
[...]
Кад угледа Туре Црногорку,
И познаде рухо и оруже,
И парипа коња братовога,
Свога брата аге Хасан-аге,
Пак се бачи вранцу на рамена,
Уриш чини да ј’ уфати живу,
Ал’ се она фатат не даваше,
До упали двије кабурлије,
Живо му је срце опалила,

Ста дријемат Турчин на вранчића,
Она викну из грла бијела:
„Стан’, Османе, и брат ти је заспо!”
Па Осману окину и главу
И узе му коња и оруже.
А кад була оно угледала,
Плећи даде а бјежати стаде,
Ал’ јој Цуцка бјежат не даваше,
Но је стиже и свеза је брже,
Пак поведе у Цуце камене,
Те је узе дома за момицу (Милутиновић 1837: 143).

Исто тако она под маском обавља улогу бродара (EP: 159), или хајдука: „Девет годишњ с хајдуцима стала; / Нитко не зна, да је женска глава” (Пандуревић 2015б: 349; уп. HNP VI: 50; HNP VIII: 11), односно служи владара: „Двори пашу девет годин’ дана. / Нико не зна, да је Фата млада (Пандуревић 2015б: 326; уп. Пандуревић 2015б: 330; HNP VII: 380). У низу песама делија девојка преузима мушки родни идентитет, да би се обрачунала с драгим и победила у љубавној игри, односно сачувала своју част (Пандуревић 2015б: 323, 324, 327, 328, 329; Јстребов 1886: 315–319; Tordinac 1883: 9; Николић 1889: 39; Воšković-Stulli 1964: 27; Vince-Pallua 1998/1999: 140–141, 3). Карактеристичан је пример песма *Јован-бега надмудрила Мара*, где се јунакиња прерушава у мушкарца да би спречила младића да је обљуби. Он је одбија зато што страхује од истополног односа:

Молим ти се, царев арачлија,
Ишћи блага колико ти драго
Да не идем с тобом у ложницу,
Јер ја јесам јединац у мајке (Пандуревић 2015б: 323).

Мара побеђује бега у љубавној игри. „С једне стране, препознати дјевојку значи и освојити је. С друге стране, остати непрепозната значи сачувати тајну својега и обитељскога идентитета” (Delić 2014: 93). Дакле, девојка штити сопствену чедност и породичну част, јер јој полази за руком да надмудри мушкарца, постављајући себе изнад њега (као наводни представник власти) при чему треба нагласити да је у часопису *Босанска вила* маскирање „омиљени модел испољавања женске супериорности у новелистичким пјесмама” (Пандуревић 2015а: 119).

Осим тога, она у incognito статусу с успехом ослобађа себе, драгог или члана породице из заробљеништва (Пантић 1964: 83–85; Божишић 1878: 38, 98, 99; СНП III: 49; СНПр II: 52; Danilov–Petranović 1861: 32–35, 140–141; Стојадиновић 1869б: 7; Кућаћ 1881: 1524; Осветник 1888: 25; HNP I: 77; HNP II: 64; HNP III: 23, 57, 58, 59, 60; HNP IV: 47; HNP V: 216; Raić 1923: 28–29, 13; Istra 1924: 7–8, 1; 18–19, 11; 29–30, 21; Шаулић

1929б: 73, 92; Радовановић 1931: 17; Prčić 1939: 21; HNP IX: 14; Bošković-Stulli 1964: 28), док у једној песми ослобађају њу (Милутиновић 1837: 7).

Успешно избављање од стране делије девојке и жене ратнице репрезентативно је опевано у песми *Сестра и љуба Тодора Задранина*, где оне врше насиље над јаничарем:

Кад дођоше пред бијеле дворе,
Ту нађоше Турке јаничаре,
Они њима божју помоћ вичу:
„Божја помоћ, Турци јаничари,
Ђе су двори Костића Мемеда?”
Подиге се једно Туре младо:
„Ајте за мном, пашине делије,
Би рад био с вама остарити,
А немоли мало пропратити!”
Жао било сестри Тодоровој;
Довати га за бијелу руку,
Па га бије бичем плетенијем –
Кудије га бичем удараше,
Кошуља му у месо тоњаше,
Кроз кошуљу црна крвца враше (СНПр III: 57),

потом и над Мемедом Костићем, у чијој се тамници заробљени јунак налази, а који најпре одбија да га ослободи:

Ма говори Костића Мемеде:
„Не пуштавам Задранин-Тодора,
И да дође паша господаре!”
Жао било сестри Тодоровој,
Довати ми Костића Мемеда,
Па га бије бичем плетенијем –
Колико га лако удараше,
Проз доламу црна крвца враше.
Одиста га удавити ћаше,
Но не дају Турци јаничари.
Лоше пође до тамнице студне,
Па пуштава Задранин-Тодора (СНПр III: 57).

Јунакиње које су преобучене у мушко рухо, с коњима и оружјем бивају идентификоване онако како се и представљају – као носиоци извршне власти – док прикривању родне и полне припадности доприноси њихово понашање, пошто оне кажњавају непослух, употребљавају силу и на самом крају ослобађају брата, односно мужа.

Такође, указано је да жена ратница преузимањем мушког идентитета под маском чини освету мужу који ју је потпуно занемарио (СНП III: 28; СНП VI: 69; СНПр III: 29; Шаулић 1929а: 13), док се у песми *Љуба Борише сердара и паша* свети за смрт члана породице:

„Мене мила заклињала мајка,
Да не љубим другог јунака
Но Боришу српскога сердара,
Мени младој мила господара.”
Трже сабљом, посјече му главу,
Те му главу у зобницу баци,
И састави с оном Боришином (СНП VIII: 3).

У две песме жена се облачи у калуђерску одежду, при чему такође успешно прикрива полну/родну припадност:

Ал’ је Јели Бог и срића дала,
Имала је дунда калуђера.
У њег’ узе свите калуђерске,
Пак с’ учини црним калуђером.
Прије њизих у Косово дође,
Пак се шета по Косову равном.
Уз то дође Ђуре Даничићу,
Пак бесиди Марку Краљевићу:
„Бре ђиђијо, Краљевићу Марко!
Пригни главу, нека ти је сечем!”
Ал’ му вели црни калуђере:
„Није преша, мили господаре!
Није преша погубити Марка,
Нек га прије са Богом средимо” (Vosanac 1897: 23; уп. Осветник 1888: 19).

У шеснаестој групи песама с мотивом прерушавања жене у мушкарца хероина доказује да је мудрија од јунака који због опкладе жели да је обмане и проведе ноћ с њом, маскиран у њеног мужа. Наиме, она му подмеће сопствену робинју, а на себе облачи мушку, односно калуђерску одећу и спасава свога супруга који, захваљујући њеној довитљивости, побеђује противника. Њена је памет оно на шта се Марко Краљевић ослања, те он говори:

„У дворе ми вјереница љуба,
Љепше има, а мудрије нејма,
Не би ми је нико преварио” (Милутиновић 1837: 81).

Она својим понашањем потврђује његово уверење, јер мења родни идентитет:

Мудра ли је, јади је убили!
Све обукла мушко одијело,
Запалила чибукли симсију,
Под капицу вргла плетеницу (Милутиновић 1837: 81)

и спречава погубљење мужа:

„А за бога, Накић-Ибрахеме!
Буд ли хоћеш Марка изгубити,
Куда ће му вјереница љуба
И високи двори на Прилипу?”
Ал’ је Ибро таде бесједио:
„А тако ми, царев бостанција!
Мене хоте и двори и љуба,
Ја сам Марка на зарок добио,

Његову сам преварио љубу.”
А кад виђе Маркова љубовца,
Чибуком је капу уздигнула,
Плетенице обје испадеше.
Кад је спази Краљевићу Марко,
Те он своју угледао љубу,
Тек је виђе, теке је познаде:
„А ти ли си, Анђелијо љубо?
Благош мени данас и довијек!”
Скочио се о земље на ноге,
Мако рукама’, сицим прекинуо,
Ибрахима ћорду докопао,
Ибрахиму главу осјекао (Милутиновић 1837: 81).

Овде се жена у маскулином домену моћи не доказује физичком снагом, ратничким умећем, те строгим поштовањем друштвене норме и деловањем у складу с њом, већ искључиво интелигенцијом, сналажљивошћу, при чему је надмоћна у односу на друге мушкарце: „Колико је мудра и паметна, / Свију би вас тридесет преварила” (Милутиновић 1837: 81).

У контексту лиминалне фазе обреда прелаза, посебну пажњу заслужује осамнаеста група песама, где невеста преобучена у мушко рухо преводи сватове преко горе, како би заштитила поворку од заседе бивших просаца, при чему она, према типологији Данијеле Петковић, током свадбе фигурира као помоћник у савлађивању препреке (в. 2008: 153). Њена иницијација и прелазак из фемининог у маскулини домен моћи поклапа се с удајом, као једним од три најзначајнија обреда прелаза током човековог живота, те ритуалном активности младе као медијатора која је посебно наглашена у усменим лирским песмама.

На путу од девојке до удате жене, невесте заузимају двосмислени статус. Оне се налазе

у стању изолације које се јавља у два, међусобно одвојена или комбинована, вида. Они су истовремено и слаби и јаки; њихова слабост проистиче из чињенице да се налазе изван датог друштвеног сегмента или друштва уопште, а снага им лежи у томе што се налазе у сфери сакралног (док само друштво за своје припаднике представља профану сферу) (Ван Генеп 2005: 31–32).

Током лиминалне фазе млада не припада ни сопственој, ни младожењиној породици, ни свом, ни туђем дому, привремено заузимајући међустање приликом кретања од старог ка новом друштвеном статусу. Као таква, она се налази у изразито осетљивом положају, при чему је подложна уроку и свакој другој опасности, што је изражено у стиховима усмене лирске свадбене песме:

Барјактару, изви више барјак,
Нек покрије нашој снаји лице,
Ово село има чињарице (Бован 1964: 209).

Насупрот осетљивости невесте, стоји њена плодност, магијска снага ради чијег се сузбијања и усмеравања обављају бројни ритуали. „А све је то било неопходно да би она сачувала и пренела у момкову кућу своју иманентну биолошку моћ рађања, на коју се озбиљно рачунало и која ће породици у коју долази донети помирење и општу плодност и благостање” (Карановић 2010: 103). Та плодна моћ пренета је и на манипулацију природом:

Прео које горе преведоше,
Она гора јабуком родила;
Прео које воде преведоше,
Она вода вином отјецала;
У које је село уведоше,
Оно село здраво и весело;
У коју је кућу уведоше:
Око куће сење и јасење,
А у кући здравље и весеље (Рајковић 2003: 145).

У нашој је грађи остварена медијаторска улога невесте, која је и у свадбеном ритуалу посредник, што је опевано на следећи начин:

Сватови уранили, пут изгубили,
Девојка руком маше да им пут каже:
„Овамо, гости моји, ово су двори,
Ово су двори, ја сам девојка,
Ја сам девојка вашег момка,
И ја ћу с вама ићи и ваша бити” (Клеут 1990: 11).

Када је о српским усменим епским песмама реч, важно је нагласити да се свадба посматра као својеврсна кризна ситуација, док је пролазак кроз гору изразито опасан. Поред тога што се за шумски предео везује деловање демонских сила, он је и место реалне опасности. У контексту наше грађе, претња за свадбену поворку јесте заседа бивших просаца. Гора се, дакле, показује као идеално скровито место за изненадне нападачи, зато што представља прекид континуираног простора, односно просторну баријеру коју је неопходно безбедно превладати. Невеста у мушком руху која преводи сватове преко горе издваја се као засебан мотив у оквиру ширег мотива женидбе с препрекама. Наиме, она преузима на себе улогу медијатора и потпомаже прелазак поворке преко амбивалентне зоне, како би преузимањем мушког идентитета преварила непријатеља:

Оде млада преко горе чарне,
Пјевајући, гору проклињући:
„Бог т’ убио, горо Романијо!
Ђе у теби капи воде нејма,
Дошло ми је мога коња клати,
Да с’ напијем крвце од коњица.”
У то доба хајдук иза јеле,
Под девојком коња уфатио:

„Стан’, причекај, царева делијо!
Даћу теби и воде и вина:
Кажи право, тако био здраво!
Ђе си синоћ на конаку био?”
Ал’ говори племенита Мара:
„Ја сам синоћ на конаку био,
Ђе сватови дошли по ђевојку,
Из лијепог шехер-Сарајева,
Хоће свати да воде ђевојку,
Али не да ђевојачка мајка:
Ђевојка се разбољела љуто;
Те су они рока оставили,
Оставили до Ђурђевог дана,
Докле буде траве за коњица,
За јунаке младих јагањаца” (СНП III: 73; уп. Поповић 1868: 26).

Невеста овде има улогу спасиоца⁷⁰. Она је концентрисана да потенцијалне противнике превари преоблачењем у мушко рухо, лажним представљањем и давањем неистинитих информација за које бивши просци могу наћи потврду у чињеници да свадбена поворка заиста не води невесту.

Инверзија родних улога поклапа се с иницијацијом и лиминалним положајем младе, чије прерушавање има функцију обмане која је делотворна. У песми *Сестра Ђурковић сердара* јунакиња обезбеђује сигуран пролаз кроз Пролог планину где сватове чекају Куна Хасан-ага, Шарац-Махмут-ага, Кудуз-Дел-Алија. Сваком од њих тројице она говори да поворка иде без невесте:

„Видио сам свате Смиљанића.
Ал’ не воде Мару Ђурковића:
Мајка Мару не да Смиљанићу,
Већ ће мајка Мару поклонити
А некакву Кудуз-Дел-Алији” (СНП III: 72; уп. Кордунаш 1892: 3).

Последње име варира, у зависности од тога којем се јунаку обраћа. Сваком Турчину она каже да ће мајка дати Мару баш њему. Потом следи даривање које се (као и превладавање препреке, односно обмањивање противника) врши тростепено, односно са сваким од три противника који чине заседу понаособ:

То Турчину врло мило било,
Фатио се руком у џепове,
Па извади тридесет дуката,
Те их даје лијепој ђевојци:
„На то теби, млада сератлијо:
Кад ти дођеш у влашке Котаре,
Па се напиј вина и ракије” (СНП III: 72; уп. Кордунаш 1892: 3).

⁷⁰ О различитим функцијама, односно делокрузима невесте у контексту српских усмених епских песама види студију *Типологија епских песама о женидби јунака* Данијеле Петковић (2008: 151–177).

Ефектност маске огледа се и у чињеници да њу, након превладавања опасног простора горе, а приликом уласка у нову породичну заједницу, младожењина сестра идентификује као мушкарца и тражи да је удају за њега:

„А чу ли ме, мој брате Илија!
Откада си кулу начинио,
’Ваки јунак није доходио,
Мој Илија на бијелу кулу;
Ја га таквог нисам ни виђела,
Ни његова стаса ни образа:
Љепши јунак од сваке ђевојке:
Већ Илија, брате од матере!
Молим ти се како брату моме,
Да ме дадеш овоме јунаку;
Ако ли ме њему дати нећеш,
Нека знадеш, жива бит’ не могу” (СНП III: 72; уп. Кордунаш 1892: 3).

Након тога следи разоткривање Мариног идентитета, при чему брат објашњава сестри да се загледала у његову невесту:

„Анђелијо, моја секо драга!
Није оно момак јабанција,
Већ је оно лијепа ђевојка,
По имену Мара Ђурковића” (СНП III: 72; уп. Кордунаш 1892: 3).

Способност невесте да преведе сватове преко опасне зоне лежи у њеној ритуалној медијаторској функцији и двосмисленом положају током свадбе, што се заменом родног идентитета додатно усложњава.

Свадба је за младенце пре свега ритуал иницијације, обред с општом троделном схемом: одвајање – прелаз или испит – прихватање, чији сажет лик ни издалека не дочарава изнимност статуса младенаца и опасности којима су они – по народном веровању – изложени док тај обред траје (Детелић 2017: 94–95).

Невестино понашање одговара и маскулином делокругу, што је изражено у стиховима:

Кад се лијепо Мара направила,
Узјашила Илина ђогина,
Запалила лулу и духана.
Пред сватима полетила Мара,
Пред сватима добра коња јаше.
Кроз ту црну гору проходише,
И на Дувно поље заходише.
Али Мара заигра коњица;
Нит је свати згледати не могу,
Камоли ће они достигнути.
Насред Дувна поља доходила,
Загледа ју везир-паша млади,
Па дјевојци везир бесједио:
„Бога теби, првинче сватова,
Иде л’ Иле, води ли дјевојку?”
Дјевојка му мудро полагаива:
„Иде Иле, не води дјевојке,

Пошто ју је оставила мајка
За везира, за млађега сина” (HNP IX: 23).

Невеста је веза између своје и младожењине породице, она је у двосмисленом положају, те је значајна њена медијаторска улога⁷¹, поготово приликом превладавања амбивалентног простора, односно прекида континуираног кретања, када је неопходно превазићи препреку која је на путу, у виду горе, планине или водене површине. Иако у усменим епским песмама с мотивом невесте која маскирана у мушкарца преводи сватове преко горе нема нама познатог примера за превладавање реке или мора, у усменим лирским песмама медијаторска улога младе приликом преласка воде је и те како заступљена:

Воз возила бродарица Сена,
Све сватове на перо превезла;
Мил девера на златно прстење,
Мил девере, златокос немене (Мијатовић 1907: 30).

Иако је девојка у мушком руху превасходно усмерена на планински простор где треба да обмане заседу, увераварући их да иду без младе: „Ет’ осташе иза горе чарне” (СНП VII: 25), у нашем су корпусу заступљени примери где делија девојка треба да преплива воду, како би доказала наводни „маскулинитет”. Кад се јави сумња у полну припадност, односно родни идентитет маскиране јунакиње, она се ставља на различите испите физичке снаге, што је углавном пропраћено и провером „урођених” реакција, затим и телесних атрибута.

Дакле, упркос свим припремама током прелиминалне фазе (поступака премоделовања тела и преоблачења), без обзира на одговарајуће понашање делије девојке и жене ратнице, које је обавезно у складу с јуначким кодексом, у великом делу наше грађе долази до потребе да се „мушкост” прерушене хероине испита. Провере се

⁷¹ Повлашћени положај младе у свадбеној поворци, као и њену амбивалентност, те могућност изласка из фемининог у маскулини делокруг истиче и Миодраг Павловић: „Млада жена која се у јуначким дисциплинама надмеће са мушкарцима – одмах се намеће мисао о Амазонкама које од Балкана нису биле далеко. Амазонски мит је постојао свуда, у свим предањима. За истинско постојање заједница жена-ратника узима се да историјски извори довољно сведоче за област Мале Азије и Кавказа. Предања о женама преобучених у ратнике налазимо у многим усменим народним песмама, као што је мотив био омиљен једно време и у уметничкој епској поезији (Торквато Тасо, Гундулић). Но у песмама које смо ми навели обратили смо пажњу на везу између мушко-женског агона и свадбене поворке, односно припреме за свадбу. И српски и бугарски примери имају у том смислу једнако значење. У њима је још један податак хомологан: дружина, јуначка или рођачка, изневерава јунака, оставља га у животној опасности на цедиљу. Нама изгледа да оно о чему говоре епске песме са темом ’женидба јунакова’ јесте да јунак женећи се, дакле током свадбе, излази из једне претходне јуначке иницијације. Његова веза са јуначком дружином, рођачком или изабраном, прекида се, или бар привидно занемарује, потискује у други план. Јуначку иницијативку групу замењује жена и обавеза према будућој породици. Али невеста не заступа у свадби само женско начело, епифанију женске лепоте и могућност плодности: она се у одређеном тренутку јавља и као нова и корисна могућност јуначког савеза: она је и јемац физичке безбедности јунакове, разуме се, у екстремним случајевима угрожености” (1987: 125–126).

углавном врше тростепено, што упућује на чињеницу да је током лиминалне фазе посебно наглашена двозначност иницијанта, те се изнова и изнова мора доказивати у новоосвојеном домену моћи, показати се достојним свога измењеног статуса. Потреба за тестирањем проистиче из сумње неког из њеног окружења и то након дугог временског периода проведеног у војсци:

Војевала девет годин' дана,
Нико не зна, да је женска глава,
Кад је била десета година,
Домишља се царевићу Мујо,
Тер је бабу свому говорио:
„Што имамо Пеиман спахију,
Све би реко да је женска глава,
У ње лишце како у дјевојке” (Богишић 1878: 96).

Након тога следе предлози како доћи до истине о њеном идентитету и то најчешће на предлог старијег, искусног члана породице:

Али га је бабо свјетовао:
„Мећите се камена с рамена,
Ако буде она женска глава,
Вјера моја добацит га неће
[...]
Поведи је на чахшије доње,
Ако буде млада женска глава,
Гледаће ти везе по махрамам
[...]
Ти је води у вруће амаме
Кад почнете свлачити доламе,
Ако буде млада женска глава,
Ласно ћете младу познавати” (Богишић 1878: 96).

Делија девојка ставља се на тест физичке спремности (бацање камена с рамена), родно одређених афинитета (посматра се да ли ће на пијаци посматрати оружје и друге, типично мушке предмете, или тканине, одећу, накит и сличне ствари за које се према народном певачу углавном интересују жене) и телесности (купање у амаму). Последњи је испит, у сваком случају, најефектнији, те је неопходно да га јунакиња некако избегне, с обзиром на чињеницу да она функционише у маскулином делокругу управо захваљујући одећи која покрива њено женско тело. Зато се она на разне начине довија како да избегне обнаживање и надмудри своје кушаче, не би ли свој родни идентитет открила тек у тренутку када јој то највише буде одговарало. Она куми свога роба и од њега тражи следеће:

Када будем у вруће амаме,
Пусти, робе, два млада телара,
Нека личе по царевој војсци:
„Гди је овди Пеиман спахија? –
Да је прије ка Новому граду,

Умрије му и отац и мати,
Каури му попалише дворе,
И по двору покупише благо,
Поведоше љуби за робињу” (Богишић 1878: 96).

Тако Пеимана успева да сачува *incognito* статус, све док не пређе физичку препреку на путу до куће (реку), при чему улази у постлиминалну фазу, те позива царевића Мују да је ожени, што он и чини. Важно је још напоменути да потреба за испитивањем „маскулинитета” делије девојке произлази из мушкарчевог интересовања за лепоту саборца чије је лице исувише лепо да би било мушко. Пошто је истополна еротика табуирана, нужно је доказати да је предмет интересовања, заправо, жена, чиме се са становишта традиционалне културе ствари изнова доводе у ред – жеља се показује оправданом откривањем: „И ја нијесам Пеиман спахија, / Него кћерца старца Диздар-аге” (Богишић 1878: 96), затим и венчањем којим колектив регулише однос мушкарца и жене.

Важно је напоменути да се делија девојка доказује као равноправна међу мушкарцима по снази. Она чак побеђује остале у игри бацања камена с рамена: „Првом баци мало не добаци, / Другом баци свијех прибаци” (Богишић 1878: 96). Поред тога, она одолева искушењу да у пазару гледа мараме, те свој поглед свесно усмерава ка оружју:

Ал’ дјевојка мудра и разумна,
Не гледала везе по махрамам’,
Него купи чорду на бедрицу,
С ч’јем ће млада војску војевати;
Ту дјевојку познат не могаху (Богишић 1878: 96).

Овај задатак има за циљ да изазове Пеиману да погледа мараме⁷², чиме би недвосмислено открила припадност женском роду у чији делокруг, с аспекта традиционалне културе, спадају предење, везење, плетење, шивење, ткање, с обзиром на

⁷² За овај контекст интересантно је поменути античко предање по којем је Одисеј препознао прерушеног Ахила (којег је мајка Тетида обукла у женску одећу и сакрила га међу краљевим кћерима) тако што је приметио његово интересовање за оружје, скривено међу накитом и хаљинама.

„Тетида је знала да јој се син неће вратити из Троје ако се придружи походу, јер му је судбина била или да стекне славу, али умре млад, или да живи дуго код куће, али без славе. Она га је прерушила у девојку и поверила Ликомеду, краљу острва Скира. [...] Одисеј, Нестор и Ајак упутили су се на Скир по Ахила, јер су се проносили гласови да се он тамо крије. Ликомед их је пустио да претраже дворца и они никада не би нашли Ахила да Одисеј није изнео гомилу поклона – највише драгог камења, појасева, везова и женских хаљина, све је то изложио у предворју и позвао девојке да бирају. Одисеј је наредио да изван дворца засвира труба и да се чује звука оружја; био је уверен да ће једна од девојака дочепати штит и мач који су такође били међу поклонима. Ахил то и учини и одмах обећа да ће повести своје Мирмидонце на Троју” (Grevs 2008: 551).

Из приложеног се може закључити да је мотив замене родног идентитета чином прерушавања, као и мотив испитивања маскираног појединца који се налази у процепу између мушког и женског кода, интернационалног карактера и древног постања.

то да је жена у патријархалној заједници, између осталог, задужена за производњу одеће. За разлику од првог и другог испита, трећи (уједно и последњи) делија девојка решава на превару, тако што њен помоћник доноси лажне вести које изискују њен хитан одлазак своме дому.

Део лиминалне фазе који се односи на пропитивање „мушкости” делије девојке и жене ратнице недвосмислено упућује на ратничку иницијацију. Први показатељ јесте савет старијег мушкарца или жене, који, попут шамана или Баба Јаге, уводе искушеника у јуначки код (уп. Проп 2013: 128–132). Док у наведеном примеру из збирке Валтазара Богишића задатке поставља царевићев отац, у песми *Војевање Ружице девојке* синовљево интересовање за прерушену јунакињу усмерава његова мајка. Она га, као заштитница колективног норматива⁷³, наводи на провере идентитета делије девојке, како нехотично не би дошло до табуисаног односа:

„Ој Бога ти, моја стара мајко,
Ово није Ружи добар јунак,
Већ је ово Ружица девојка,
Узо би је, мајко, за себека!”
Ал’ беседи остарела мајка:
„Ој Бога ти, царе господаре,
Ој Бога ти, мој рођени сине,
Води војску у зелену башту,
Па седајте на зелену траву;
Ако буде Ружица девојка,
Под њом ће се поваљати трава,
Ако буде Ружи добар јунак,
Под њим ће се подигнути трава!” (Николић 1889: 27).

Поред тога што се посебно наглашава старост мајке, односно њено богато искуство, интересантна је сама природа задатка који она предлаже. С тим у вези, важно је напоменути да име девојке, њено заустављање на просторној равни током путовања („насред горе чарне”) и скривање међу јеллама, упућују на снажну везу Ружице с вегетацијом. Иако делија девојка успешно функционише у маскулином домену моћи, током дугог временског периода, њу одаје специфичан гест хватања испуштеног пера коленима који цар тумачи у складу с културним кодом, те је идентификује као припадницу женског пола/ рода. Седењем на трави испитује се магијска улога жене, њена веза с природом којом само она може манипулисати. Ружица, ипак, не подлеже

⁷³ Осим тога што мајка уводи дете у културни код, с обзиром на то да „њене функције социјализације и кувања у домаћем контексту показују да је жена моћан чинилац културног процеса, јер непрестано претвара сирову природна добра у културне производе” (Ortner 2003: 166), она чува заједницу од било каквог огрешења о друштвене законе. Поред тога, мајка познаје предмет испитивања, разлике између фемининих и маскулиних ознака и у складу с тим саветује сина како да докаже да је ратник који му се допада уистину девојка.

искушењу, што је изражено у стиховима: „Под свима се поваљала трава, / Под Ружицом подигнула трава” (Николић 1889: 27). Даље следе типични задаци бацања камена с рамена и пливања преко реке. Док јунакиња побеђује у игри испитивања физичке снаге, превладавање водене површине избегава тако што проналази изговор, сличан оном у песми о Пеимани:

„Ој Бога ти, царе господару,
Пусти мене моме белом двору,
Баба ми је врло на умору,
Па ме зове, да ме види баба!”
Допусти јој царе господаре (Николић 1889: 27).

Познавање родне припадности према томе да ли се трава под неким повија или не, присутна је, уз остале задатке, и у старијој варијанти, *Златија старца Ђевана*, с тим да сина, заљубљеног у делију девојку, овде саветује отац:

„Мио сине, Омер-челебија!
Ако си се ашик учинио,
А ти зови царева везира,
Те с’ међите маља и камена:
Ако буде лијепа ђевојка,
Нити може маља ни камена;
Ако ј’ тако познат не могбудеш,
Ти је зови у зелену башчу,
Те с’ ваљајте по зеленој трави:
Ако буде лијепа ђевојка,
За њом ће се повијати трава;
Ако ј’ тако познат не могбудеш,
Ти је зови у бању на воду,
Те скините ковче и дизлуке,
И с прсију токе и ђечерме:
Познаћеш јој на прсима дојке
И на главу косу под калпаком” (СНП III: 40).

Веза девојке зреле за удају са Земљом Мајком, односно њеним плодовима посебно је наглашена у постлиминалној фази ове песме, односно стиховима где се њена коса пореди са пшеницом, а дојке с јабукама, при чему се потцртава њихов раст, о чему ће касније бити више речи. У лиминалној фази Златијин утицај на природу изражен је на следећи начин:

Кад дођоше у зелену башчу,
Попадоше по зеленој трави,
Ваљају се тамо и овамо;
Но ђевојка мудра и паметна,
Те за собом траву поврташе,
Ни по том је познат не моглоше (СНП III: 40).

Према истраживањима Кринке Видаковић Петров, која се мотивом делије девојке бавила у контексту сефардске књижевности и шпанског романсера, ова специфична врста испита карактеристична је за балканске варијанте:

The fact that this test appears only in Balkan texts (as compared with all other versions of the ballad) and that it is a specific of Balkan Sephardic texts (as compared with Sephardic versions collected elsewhere) proves that this is an instance of Balkan influence on the Sephardic romancerro (Vidaković Petrov 1993: 25).

Тест снаге делија девојка полаже без проблема: „Но се скочи Златија Ђевојка, / Претури им маља и камена” (СНП III: 40), док испит њене магијске везе с вегетацијом пролази надмудривши посматрача. Трећи задатак усмерен је на јунакињино тело, при чему су у фокусу они делови којима се одређује пол – коса и дојке, чији је раст под маском незауостављив, попут бујања вегетације, односно непрекидног обнављања природе. Приликом обнаживања у купалишту, на врхунцу еротског набоја – „Таман Златки да се виде дојке” (СНП III: 40) – стиже обавештење о смрти старца Ђеивана. По пријему ових вести Златија се облачи и одлази кући.

Поред тога што знање о начинима пропитивања родног идентитета поседују и преносе старији чланови породице (отац или мајка), на ратничку иницијацију упућује и сама природа задатака усмерених на проверу маскулинитета, при чему прерушена јунакиња треба да докаже како је не само физички и ментално постала *неко други*, већ и да је измењена њена природа, на шта посебно упућује тестирање седања на траву, односно ваљање по трави. Припадница женског пола/ рода треба да увери своје кушаче како је одиста мушкарац, односно оно у шта се маскирала, те да је раскинула с претходним животом у феминином делокругу. На сличан се начин обавља иницијација младића приликом примања у одређени ратнички ред. Карактеристичан пример јесте бесеркир, о чему пише Мирча Елијаде:

Бесеркир се постајало кроз иницијацију која се састојала од изразито ратничких испита. Тако, на пример, код Чатија (Chatti), каже нам Тацит, кандидат није скраћивао ни косу ни браду све док не би убио неког непријатеља. Код Таифалија, младић је морао да убије вепра или медведа, а код Херула, требало је да се бори без оружја. Кроз те испите кандидат је усвајао начин бивања звери – постајао је утолико опаснији ратник уколико се више понаша као звер. Преображавао се у нат човека пошто је успевао да преузме магијско-религијску снагу месождера (Елијаде 1994: 109).

Дакле, приликом примања у ратнички ред, бесеркир треба да се покаже способним да буде попут звери, да се поистовети с њоме, те да у симболичком смислу одиста постане звер. Исто тако, делија девојка и жена ратница током лиминалне фазе бивају подвргнуте задацима чијим успешним решавањем учвршћују веродостојност свог наводног мушког идентитета.

Поред тростепено постављеног низа испита, у нашој су грађи заступљени и примери где је пропитивање наводне „мушкости” прерушене јунакиње сведено на једноставну проверу афинитета одређених одгојем у патријархалној заједници,

развијених у односу на родну припадност. У песми *Јања од Сибиња Јанка* искушавање се одвија на предлог царице:

„Сутра ј’ петак, а турски је светац,
Видићемо шта ће куповати
Оно момче младо нежењено –
Ако купи сјајно огледало
И цетињски шарени преслица,
Онда јесте лепота дјевојка;
Ако л’ купи праха и олова,
Онда јесте момче нежењено!” (СНПр II: 67).

Делија девојка не излази из оквира маскулиног делокруга, она „Не купује сјајно огледало, / Нит цетињски шарени преслица” (СНПр II: 67), а своју дораслост за ратничку борбу исказује опредељењем за оружје.

Сналажљивост делије девојке приликом решавања оваквог задатка посебно је истакнута у песми *Јеле Шћепанова* која купује и ствари за мушкарце и ствари за жене, а своме кушачу успева да оправда своје поступање:

Ал’ делија домишљата била,
Прво купи коња и сокола
И чрнега праха и олова,
И остало, што је за јунака.
Пак купује свиле и иглице,
И остало, што је за дивојке.
Пак се скочи од војске делија,
Срдито јој јунак говорио:
„Што ће теби свиле и иглице?”
Али му је говорила млада:
„Скоро сам се јунак оженио;
Виреници да пошаљем својој” (HNP VI: 16).

У наведеним стиховима јасно је изражено да јунакиња није потпуно раскинула с фемининим идентитетом и да намерава да се врати женским родним улогама након што истекне њена обавеза да учествује у рату.

Важно је истаћи да задаци којима се испитује „мушкост” делије девојке и жене ратнице варирају, али имају исту намену. Рецимо, у песми *Видовићева Маргарита* царева слуге сумњају у аутентичност јунакињиног идентитета и о томе обавештавају владара:

„Ај вам Бога, цару господине!
Дошал вам је Видовићу млади;
На поскоку, да је млади јунак;
На погледу, да ј’ дивојка млада;
Не знамо, је л’ јунак је л’ дивојка” (Istra 1924: 15–16, 8).

Према савету цара, слуге је воде у пазар, где се хероина опредељује за оружје, али сумња у њену родну припадност остаје и даље присутна. Наредни задатак који

владар поставља тиче се поткивања копита коњу: „Ко је јунак ће их потковати, / Ко ј' дивојка, ништар неће знати” (Istra 1924: 15–16, 8), при чему јунакињи полази за руком да га успешно реши: „Ковала их, ко други јунаци; / Нису знали, је л' јунак ил' дивојка” (Istra 1924: 15–16, 8). Последњи испит у низу јесте превладавање водене површине који она такође успешно полаже: „Сви јунаци на крају су стали; / Она ј' млада Дунај препливала” (Istra 1924: 15–16, 8) и тиме осваја маскулини домен моћи, те остаје да служи цару девет година.

У контексту разноврсности задатака интересантна је и песма *Прилипа Јована* из исте збирке. Владар сумња у идентитет делије девојке, па тражи савете од старијег члана породице:

„Ход ми симо, мила мајко моја,
Покле год сен за краља одашал,
Још нис' видил оваке делије,
Како данас у краљевству мому:
Танка бока, високога скока,
По обличју пари, да ј' дивојка” (Istra 1924: 40–41, 6).

Јунакињу одаје фигура, односно њене физичке карактеристике. Стара мајка поставља необичан задатак – да чисте орахе, с образложењем: „,Ко ј' делија – осред од ориха, / Ко ј' дивојка – крајен ће је тргат”” (Istra 1924: 40–41, 6), што Јована успешно обавља и не одаје своју родну припадност. Након тога, она побеђује мушкарца у пливању: „Још ни јунак до Дунаја дошал, / Делија је осред од Дунаја” (Istra 1924: 40–41, 6). Последњи задатак тиче се заједничког боравка у постељи:

„Појте скупа нојцу ноћевати!
Ко ј' делија – осред од постеље,
Ко ј' дивојка – уз крај ће се дати.”
Још ни јунак до постеље дошал,
Делија је осред од постеље.
Овако је њему говорила:
„Ако простреш руку прико хорде,
Одсић ћу ти руку до рамена” (Istra 1924: 40–41, 6).

Делија девојка се кроз тростепено искушење показује као легитиман представник маскулиног рода, при чему успешно функционише у мушком културном коду.

Боравком у постељи с мушкарцем испитује се родна припадност делије девојке и у другим песмама. У једном примеру посматра се да ли ће се она међу јунацима постидети:

„Пељајте је до дви слуге моје
Пељајте је ночку ночковати,
'Ко дивојка – срамовати че се,
'Ко јунак – срамоват се нече.”

Још је она домишљата била,
Ни се она од њих ларговала,
Нег се она ближе њима дала (Vince-Pallua 1998/1999: 139–140, 2).

Наведени примери испитивања „мушкости” припадају првој групи песама, где делија девојка одмењује остарелог оца (или брата) у војсци. Када је реч о осталим скупинама, издваја се *Хрватка дјевојка преображава се у Хрву барјактара* (HNP VIII: 5), где је разлог за прерушавање одлазак за драгим у рат, при чему се тестира јунакињина спремност за учешће у борби и то преиспитивањем физичке снаге, најпре бацањем камена с рамена, потом брзином у јахању, затим и учешћем у двобоју с тешко савладивим противником. Она се показује као надмоћна у односу на остале војнике зато што се истиче у обављању сваког задатка као најбољи борац.

Да закључимо, лиминална фаза обреда прелаза подразумева деловање под маском, период када се епски јунак, делија девојка и жена ратница налазе у процепу између маскулиног и фемининог идентитета, при чему обухватају оба рода истовремено, уз напор да се окружењу представе као аутентични представници супротног пола, све ради досезања циља због којег су се прерушили. У овако специфичном, амбивалентном стању, посебно се издваја пропитивање лажне „женствености”, односно неистините „мушкости”, које се, у случају мушкарца прерушеног у жену, своди на карактеристично завлачење руке у недра, при чему се опипавају дојке којих нема, док је оно нешто комплексније код делије девојке и жене ратнице, зато што су провере најчешће тростепене и усмерене не само на телесне атрибуте, већ и на физичку снагу, ментални склоп, а у појединим примерима и њихову магијску везу с вегетацијом. Важно је напоменути да се идентитет преобучених јунака готово по правилу не открива кроз поменуте испите, већ да до демаскирања долази у тренутку када се циљ, због којег је до замене родног идентитета дошло, коначно испуни или се створе услови за његово досезање, што подразумева улазак у постлиминалну фазу обреда прелаза. Управо се у стању лиминалности категорија рода показује као конструкција, што потврђује чињеница да се мушкарац добро сналази у феминином делокругу, као и то да жена успешно обавља маскулине друштвене улоге.

Поводом наше грађе не може се говорити о деконструкцији рода, зато што је свако иступање омогућено чиновима пределовања тела и поступком маскирања, као и доследним поштовањем норматива који се пропитује не да би био нарушен, већ, управо супротно, како би се сачувао. У прилог овој констатацији иде и то што се епски јунак, делија девојка и жена ратница након испуњене мисије враћају оним улогама које су

карактеристичне за њихов аутентичан род, што је посебно наглашено у оним примерима где долази до њихове женидбе, односно удаје.

3.4. Постлиминална фаза (разоткривање идентитета)

Постлиминална фаза обреда прелаза епског јунака, делије девојке и жене ратнице заузима завршни део песама нашег корпуса и подразумева демаскирање. Након што је задатак који је изискивао замену родног идентитета успешно обављен, или је на домаку решавања, долази до разоткривања истине, прекидања с деловањем у статусу *incognito*, што се постиже на различите начине. Мушкарац се из фемининог делокруга враћа у маскулини домен моћи, док жена раскида с ратничким кодом и изнова се интегрише у друштвеним улогама својственим њеном роду. Све се то дешава зато што је маска била функционална, а њена основна намена испуњена, па више није неопходно да се носи. Тиме се врши излазак из амбивалентног стања.

Откривање пола постиже се показивањем одређених делова тела, или указивањем на њих, односно обавештавањем околине о чињеничном стању: „Није ово дилбер Иконија, / Но је ово Новаковић Грујо!” (СНП III: 5), или: „Није ово Опаковић Мујо, / Но Хајкуна твоја заручница! (Милутиновић 1837: 107).

Чин разоткривања током постлиминалне фазе супротан је поступцима премоделовања тела и прерушавању у прелиминалној фази. Како је пре уласка у стање лиминалности важно одрећи се претходног статуса, тако је и након испуњене мисије, коју је било неопходно извршити под маском, потребна поновна интеграција у аутентичан родни идентитет, врло често уз помак на друштвеној лествици, на шта недвосмислено упућује честа женидба епског јунака, односно удаја делије девојке, евентуално преудаја жене ратнице на самом крају песама.

У *Обредима прелаза* Арнолд ван Генеп дефинише постлиминалну фазу као „обрете пријема у нову друштвену средину, односно прикључење новој заједници, присаједињење божанству, тотему и сл. или чак поистовећење с њим” (Лома 2005: XIX). Док се у стању лиминалности границе рода преиспитују кроз двозначност иницијанта, чином демаскирања врши се раскидање с новопреузетим идентитетом, те коначни повратак сопственим родним улогама, при чему се подела на маскулине и феминине делокруге, у зависности од полне припадности, показује као друштвена конвенција,

односно конструктор, а не као природно урођена, биолошка својства јединке (мушкарца или жене).

У постлиминалној фази јасно је видљиво да до деконструкције родног идентитета у контексту наше грађе неће доћи, што је превасходно одређено чињеницом да је за прелазак из маскулиног у феминини домен моћи и обратно неопходна маска. Наиме, епски јунак, делија девојка и жена ратница након обављеног задатка неће остати у супротном роду, већ ће се вратити у првобитно стање (кроз демаскирање), с том разликом да ће често променити статус, од момка ће постати мушкарац, а од девојке жена.

Као што се поступцима пределовања тела и чином прерушавања иницијант одриче властитог и прелази у супротни род, тако се скидањем маске и указивањем на полно одређујуће делове тела одриче свих функција које је обављао током лиминалне фазе у статусу *incognito*.

Епски јунак се враћа у маскулини домен моћи нападом на непријатеља, потезањем оружја, при чему је противник изненађен преокретом, што мушкарцу у женској одећи даје предност у борби. На пример, у песми *Грујица и паша од Загорја* прерушени млади јунак се након физичког контакта с пашом разоткрива, при чему опипавање тела функционише као окидач за нагли напад:

Сједе Грујо на меке душеке,
Но да видиш паше Брђанина!
Одмах Груја задиркиват пође,
Завлачит му руке у пазухе
Но се хајдук није научио,
Па се скочи на ноге лагане,
Узе пашу за бијелу браду,
А поче му тихо говорити:
„Стани, курво, пашо са Загорја:
Није ово дилбер Иконија,
Већ је ово Новаковић Грујо!”
Па потрже пињал од појаса.
Закла пашу на бијелој кули (СНП III: 5).

У наведеним стиховима назначен је помак епског јунака на друштвеној лествици, а у контексту његове ратничке иницијације. Наиме, један од „тридес’т младих друга, / Којино су као и ђевојке” (СНП III: 5), а који је пре обреда прелаза означен само именом: „Грујо”, односно хипокористиком, надимком: „Грујица”, уз често припојену ознаку „дијете” у лиминалној и постлиминалној фази постаје „Новаковић Грујо”, обележен именом и презименом, што сведочи о томе да је учврстио свој статус у

маскулином домену моћи, а као достојан борац доказује се тиме што је задатак успешно обавио, савладавши противника на превару.

До сличног разрешења долази и у петој групи песама с мотивом прерушавања мушкарца у жену, који из маскулиног у феминини делокруг прелази да би савладао противника, јер он отима девојке ради обљубе, након чега их предаје или враћа њиховим породицама. У песми *Грујица и Арапин* карактеристична провера женствености опипавањем груди током лиминалне фазе резултира одговором маскираног јунака: „’Туђа мене мајка удавала: / Нигда своје боље не удала!’” (СНП III: 4) после чега следи неочекивани напад на опонента: „Сину сабља испод пријевјеса, / И Арапу полећела глава” (СНП III: 4). Учвршћивање јуначког статуса детета, односно младића, на самом крају песама наглашава његов отац, као нека врста водича током иницијације, и то номинацијом, навођењем пуног имена и презимена, док обавештава околину о успешном савладавању противника, то јест полагању испита зрелости и ратничке способности:

Друмом јашу господа сватови,
Попијева Дебелић Новаче:
„Ој, јунаци, млади нежењени!
Ви се жен’те откуд вама драго,
Не бојте се црног Арапина,
Јер је данас Арап погинуо,
Посијече га Новаковић Грујо” (СНП III: 4).

Сличан вид обавештавања о укидању свадбарине присутан је и у другим варијантама ове групе, али без карактеристичног именовања јунака који је убио Арапина:

Виче Новак из грла бијела:
„Удајте се цуре неудате!
Жените се момци нежењени!
Не бојте се Арапина црна” (СНП III: 4).

У песми *Дете Секуленце и Муса Ћесеџија* младић (означен као унук Марка Краљевића) у невестинском руху пробада противника. Његов успешан напад потврђен је тиме што Марко Краљевић пасивно посматра разрешење у борби, јер нема потребе за његовом интервенцијом: „Марко седи, само сеир гледи” (Радовановић 1931: 9). Младост је поново изражена умањеницом и ознаком дете, при чему се јунак не назива Секулом, већ Секуленцетом. Мусу Кесеџију, којег у најпознатијој варијанти из збирке Вука Стефановића Карацића и сам Марко Краљевић с муком побеђује, такође се користећи преваром, дозивајући у помоћ вилу за којом се његов опонент окреће и у том тренутку непажње с друге стране „Маче Марко ноже из потаје, / Те распори Мусу Кесеџију” (в.

СНП II: 66), у овој песми убија дечачић под надзором старијег претка и тиме доказује да је стасао за увођење у ратнички код, што недвосмислено упућује на везу прерушавања (чији је циљ замена родног идентитета) с иницијацијом.

Постлиминална фаза у песми *Иван Сењанин вади из тамнице Десанчића Луку* почиње тако што епски јунак скида женско рухо након што је под маском успео да посети заробљеника којег намерава да ослободи и с њим се договорио да заједнички с обе стране куле прокопају тунел и тако избаве заточеника. Стихови:

Влашку бабу он код друштва нађе,
Скида с' себе њезино одило,
Иван скида, а баби облачи (HNP IX: 17),

указују на повратак у маскулини домен моћи и успешно спровођење плана избављења пријатеља.

Повратак у мушки код врши се поновном заменом одеће, преузимањем сопствених јуначких обележја и у другим песмама:

Па се Халил часом преобуче,
А за појас задједе оружје,
Пламениту сабљу припасао,
„Јалах!” рече, посједе ђогата (Hörmann 1976: 47).

До преоблачења се ни не стиже у оквиру четврте групе песама, зато што је пашу и његове изасланике неопходно посећи на брзину, користећи се ефектом изненађења. На пример, хајдук Мијат Томић, након што Турчин не пронађе груди на наводној девојци (односно њему), вади скривено оружје и „Смаче пашу, одвали му главу” (Милутиновић 1837: 128).

Његов је напад пропраћен борбом остатка дружине, при чему сваки од њих погуби сопственог противника на превару, након чега следи објашњење њихове смицалице:

Потом мало време постануло,
Стаде јека малијех пушаках,
Стоји кврка по граду Тураках,
А кад јутро било освануло,
Ал' ево ти тридесет хајдуках,
Сваки носи од Турчина главу.
Окупи се змијаљска господа,
На то, кажу, чудо превелико,
Не чуде се окле их побише,
Но оклен им мале пушке бише,
Они пушке у чарапе крили,
Низ чарапе гаће опустили,
Те побили тридес'т пашалијех (Милутиновић 1837: 128).

Дакле, у четвртој скубини песама постлиминална фаза резервисана је за акцију, повратак мушкарца у ратнички код чином потезања оружја које је, скривено испод женске одеће, све време сведочило о томе да се с маскулиним доменом моћи није у потпуности раскинуло, чак ни током деловања под маском. Мијат Томић потеже сабљу (Милутиновић 1837: 128; HNP VIII: 21), пушке (СНП III: 66; Огњановић 1875: 26, 825–830; Шаулић 1929б: 80), нож (Glavić 1889: 9; Шаулић 1929б: 85) и тиме врши повратак у ратнички код, који на просторном плану може бити означен стихом: „Мијат оде у горицу црну” (Огњановић 1875: 26, 825–830), или: „И појаше у Ивањ-планину / Пуни дара, здраво и весело” (Glavić 1889: 9), односно: „Па уђоше у гору зелену” (HNP VIII: 21), при чему се обавља поновно задобијање хајдучког статуса и повратак у специфично окружење. Преузимање женских родних улога показује се као временски ограничен и задатком условљен поступак, што треба да буде функционалан само док се не испуни виши циљ.

У песми *Сењанин Иво и Ограшић-сердар* изостаје провера идентитета маскираног јунака опипавањем груди, а разоткривање врши Лазо Латињанин који усмено изражава своју сумњу:

„О Богу ви, моја браћо драга,
Видите ли сироту ђевојку,
Те нам лучем свијетли вечерати,
Оно ти је Ограшић-сердаре” (СНП VI: 65).

Сестра Ивана Сењанина, сердарева љубавница, саветује прерушеног јунака истовремено наводећи разлог за неуспешан наступ у феминином делокругу: „’Ограшићу, грђи од ђевојке, / А ђе ти је од бедрице ћорда?’” (СНП VI: 65), након чега прерушени јунак вади оружје и погуби све Сењане, изузев Ивана, брата своје љубавнице, којег само рани, што ће га коштати живота, јер га рањеник на крају песме убија. За разлогом страдања сердара у постлиминалној фази може се трагати управо у чињеници да му његов маркантан, пренаглашено мужеван изглед онемогућава успешно деловање у феминином делокругу, као и да узрасно није погодан за активност у процепу између два родна идентитета.

У *Женидби од Сења Ивана* до маскирања долази како би се љубавник сакрио од брата вољене девојке. У том контексту, повратак у јуначки код врши се одласком у сопствени град и женидбом. Веза с иницијацијом изражена је у освајању Туркиње Ајкуне коју „Љуби Иван три године дана, / Никад њега зора не затече” (Стојадиновић 1869а: 7), затим у двозначном статусу прерушеног јунака током лиминалне фазе обреда

прелаза и, најзад, у присвајању вољене жене коју Иван води у Сењ, покрштава је и венчава се њоме, чиме утврђује свој јуначки статус.

У другој варијанти демаскирање је изражено стиховима:

А да ти је видјети Ивана!
Он Златијом у одаје пође,
Па свукује рухо дјевојачко,
Обукује рухо од јунака,
Па припаса свијетло оружје,
И оштрицу сабљу дохватио,
Те улази Иван међу Турке
И посијече тридесет Турака (Осветник 1888: 26),

при чему се епски јунак доказује као ратник, док се његово љубавничко умеће потврђује тиме што Златија полази с њиме у Котаре уз типично разрешење:

Ту велику свадбу учинише,
Па добави и попа и кума,
Те покрсти Златију дјевојку,
Покрсти је и привјенча за се
И дивно јој име име издјенуо:
Дилбер-Мара Иван-капетана (Осветник 1888: 26).

Испитивање стасалости за пуноправно преузимање мушких родних улога, односно за учешће у одбрани колектива, с једне стране, и оснивање породице, с друге, нераскидиво је повезано у контексту наше грађе и српских усмених епских песама уопште, на шта упућује и Александар Лома:

Епску поезију, разуме се, занима мушка, ратничка иницијација, током које стасали младић треба да, стварно или симболично, докаже своју зрелост и способност да ступи у друштво одраслих мушкараца и искусних ратника. Тек уласком у то друштво, он стиче право на женидбу (1998: 200).

Девета група песама с мотивом прерушавања мушкарца у жену посебно је занимљива у контексту обреда прелаза, зато што младић прелази у супротни родни идентитет да би обљубио девојку и тиме доказао своје умеће заводника. Маска олакшава приступ женском друштву. Успех оваквог подухвата огледа се у томе да ли је момак откривен или не, при чему се у примерима успешног освајања епски јунак показује као стасао за женидбу.

У песми из *Ерлангенског рукописа* прерушеног јунака у постлиминалној фази открива једна од девојака с прела речима: „Не љуби те другарица Фата, / Веће курва Борозановићу” (ЕР: 200). Њега због обмане вијају преље, али им он побегне, чиме потврђује своју сналажљивост.

Круг песама где фигурира Сењанин Иван у оквиру девете скупине у постлиминланој фази показују повратак јунака у мушки домен моћи кроз насиље. Он с девојком коју жели да освоји чини следеће:

Уфати је прико танка паса
Па је меће на коња прида се,
Па је води у гору зелену,
Па је меће под јелу зелену,
Па је јуби литњи дан до подне.
Када му је јубит додијало
Закоје је кано јање младо,
Па је крије дителином травом,
А по лицу везеном марамом.
Липо јон је гребје ископао:
На вр' главе ружу посадио
А на ноге воду наврнуо:
Ко је гладан нека руже бере,
Ко је жедан нека воду пије (Karaman 1885: 33–36).

До убиства не долази у другим верзијама, али се припадница женског пола (као физички слабија) потчињава мушкарцу чији је она предмет интересовања, односно љубавне пожуде. Намамљена маском, Манда с Ивом одлази на воду, при чему јој не полази за руком да сачува девојачку част и одупре се насилнику у тренутку када сазна ко се пред њоме налази.

Кад Ивана разумила Манде,
Ивану се отимат почела,
Да ће Манде у воду се бацит,
Ал' јој Иве на воду не даде:
У њег снага кано у јунака,
Већ је води под јелу зелену,
Љуби Манди лица бијелога,
Љуби лице литњи дан до подне (HNP VI: 37, уп. Пандуревић 2015б: 317; Raić 1923: 8–9, 5; Bersa 1944: 373).

У низу варијаната испрва недосежну цуру овај јунак намами у заједничку постељу представљајући се као припадница најнижег социјалног статуса, те је обљуби на силу и тиме врши повратак у мушки код, доказујући своју надмоћ у мушко-женским односима:

Ал' да видиш млађане шљепице:
Примиче се лијепој Мандалини,
Па је грли са десницом руком;
Ал' се млада одмицала Манда,
Манда даље, а шљепица ближе;
Док јој бијело не обљуби лишце (Кордунаш 1891: 26; уп. HNP VI: 35; Raić 1923: 66–67, 25; Istra 1924: 84–85, 69; Prčić 1939: 70),

што у наведеној песми резултира ступањем у брак, јер Иван Сењанин „Вјенча за се лијепу Мандалину” (Кордунаш 1891: 26).

Успешно испитивање јунакове потенције и његове стасалости за женидбу илуструју стихови:

Када ју је јунак обљубио,
Овако је јунак бесидио:
„Мандалина, драга другарице,
Волиш Иви на трави зеленој
Оли мајци на свили црљеној?”
Овако је бесидила млада:
„А мој Иве, моја душо драга,
Волим теби на трави зеленој
Него мајци на свили црљеној” (Bersa 1944: 373).

Коначно опредељење за удају код девојке коју јунак преобучен у женску одећу осваја на превару изражено је и у песми *Са села Ђевојка* где Јелка својим другарицама поручује:

„Збогом пошле, моје другарице,
Ја не идем своме бијелу двору.
Ово није са села Ђевојка,
Веће братац племените Маре,
Бијело ми је лице обљубио.
Ја остајем у његову двору” (Пандуревић 2015б: 316).

Дакле, успешно завођење и пристанак девојке (која, додуше, обманом обљубљена бива доведена пред свршен чин) потврђује брачну иницијацију епског јунака, те је постлиминална фаза у том смислу резервисана за помак на друштвеној лествици, односно женидбу јунака. На пример, изјава:

„Када сам те јунак пољубио,
Одмах сам те, душо, севдисао,
Севдисао и замиловао.
Узећу те за вјерну љубовцу” (Пандуревић 2015б: 318)

изазива позитивну реакцију:

То је цура једва дочекала,
Она сиђе низ танану кулу.
Прихвати је Јауз Салих-ага,
Па је води свом бијелу двору.
Одмах момче нићих учинило.
И вјенчаше драго за драгога (Пандуревић 2015б: 318).

У песми *Бановић Секула и Југовићи* постлиминална фаза обреда прелаза је одложена, зато што јунак најпре бежи од сопствене одговорности, напуштајући девојку коју је на силу обљубио, обучен у женску одећу. Међутим, из тог се односа рађа дете, а краљ од Будима доноси наредбу да се Мара и Секула венчају у тренутку када њихово дете наврши девет година, односно када прође довољно дуг временски период да би промена била могућа:

Нек се жени Секул са дјевојком.

И ту с мање учинит не могу,
Него даду рођену сестрицу
За јунака Бановић-Секула,
Вјенчају се у двору краљеву (HNP I: 72).

Чин разоткривања идентитета посве је специфичан у песми *Прошња бана Јелачића*, где јунак прерушен у жену користи прилику да, издајући се за слепицу, тобоже случајно опипа девојачке дојке и тиме изазове коментар:

„Хајд’ отоле, слипице дивојко!
Нису за те одгојене дојке,
Нег за оног Јелачића бана!” (HNP VI: 36).

Потом долази до љубавног односа и свадбе.

У песми *Ахмед вара Ајку Османову* иницијација епског јунака у смислу женидбе очигледна је зато што се он прерушава како би завео девојку која неће да пође за њега, односно, одбија просидбу. Ајка на лажној свадби легне с маскираним Ахмедом у постељу, при чему до разоткривања идентитета долази одмах по ступању у кревет, мада лиминална и постлиминална фаза овде нису јасно раздвојене:

То је Ајка једва дочекала,
Дочекала, ал’ се преварила!
Леже с једном лијепом дјевојком.
Кад је сјутра данак освануо,
Освануо, а сунце грануло,
Све се цуре редом избудиле
Осим двије лијепе дјевојке.
Зове мајка јединицу Ајку
И њезину лијепу јараницу.
На то Ајка мајци одговара:
„Моја мајко, Османбеговице!
Ово није лијепа дјевојка,
Нег је ово млађани Ахмеде,
Стопут љепши од сваке дјевојке” (HNP X: 20).

Јунак се овде својом домишљатошћу, лепотом и љубавничким умећем доказује као спреман за женидбу, при чему осваја девојку која га испрва одбија.

И у другој варијанти присутан је сличан сиже. У песми *Узрисла јела посрид Сарајева* Мора враћа дарове Задранину Микули, након чега се он увлачи девојци у постељу издајући се за сиротицу. Успешна иницијација видљива је у постлиминалној фази, израженој стиховима:

До пол ноћи ка брат и сестрица,
Од пол ноћи кано муж и жена.
Кад је зора донком забилила,
А он њом је јунак говорио:
„Ако родиш сина млојохнега,
Ти ми пиши, ја ћу доћ по њега.
Ако родиш ћерцу јединицу,
Нит ми пиши, нит ћу доћи по ње;

Ти је гоји, ја ћу је одати
С липом дотом, с ком ћу је дотати” (Versa 1944: 374).

У *Гугутки девојци* јунак се враћа маскулином домену моћи када под маском гусларке стигне до Ружице, девојке чија га је мајка одбила као просца њене кћери. Кад уђе у девојачку кућу, полази му за руком да је обљуби, након чега потврђује своју мушку потенцију, као и спремност за женидбу:

Ово није млада просјакиња,
Већ је ово Југов син Веселин,
Е да бог да, мој суђени војно (Антонијевић 1971: 236–237).

Дакле, брачна иницијација посебно је наглашена у деветој групи песама с мотивом прерушавања мушкарца у жену, при чему епски јунак након боравка у стању неодређености, између два родна идентитета, чином обљубе јасно показује сопствену надмоћ у односу на девојку за коју је заинтересован, као и полну зрелост. Уосталом, „у извесној је вези са иницијацијом и уобичајено истицање јунакове повећане еротичности (знак његове снаге и знак досегнуте зрелости)” (Meletinski 1983: 232).

Постлиминална фаза код делије девојке и жене ратнице наступа у тренутку када је задатак ради којег је до замене родног идентитета и дошло испуњен. Она тада излази из привремено освојеног маскулиног домена моћи да би се вратила фемининим родним улогама, при чему неретко доживљава промену, пење се на друштвеној лествици за степен више, што је очигледно у оним примерима где се јунакиња након демаскирања удаје.

Привремени боравак у двозначном стању, истовремено обухватање значења које друштво приписује мушкарцу, с једне стране, и жени, с друге, олакшава прелазак у нови социјални статус. Упознавање супротног рода и заузимање амбивалентног положаја доприноси учвршћивању позиције у маскулином, односно феминином домену моћи приликом повратка у аутентични идентитет.

Након испуњене мисије, ради које се прерушила, делија девојка, односно жена ратница, напослетку се враћа фемининим родним улогама, при чему ју је период проведен у својеврсном међупростору где задобија ознаке двополности, амбивалентности и сексуалне неодређености, приближио новом друштвеном статусу који треба да заузме, пошто је одолела свим пред њу стављеним искушењима, односно успешно прошла тестирања током лиминалне фазе обреда прелаза и досегла циљ ка којем је све време током деловања под маском била усмерена.

Демаскирање се врши показивањем полно одређујућих делова тела или указивањем на њих. Ту се превасходно мисли на груди и косу, чији незауостављив раст

сведочи о телесном развоју јунакиње која, у случају делије девојке, углавном постаје стасала за удају и рађање деце. Овај је помак означен и на просторном плану. Као што је након опремања у прелиминалној фази прелазак у стање лиминалности означен одласком на пут, односно активним деловањем и кретањем, изласком из куће у отворену зону, тако је постлиминална фаза обележена савладавањем одређене препреке приликом повратка у феминини делокруг⁷⁴:

Кад то чула Златија ђевојка,
Спучи куја токе на прсима,
А припаса сабљу са очима;
Собом млада до мркова дође,
Па се коњу на рамена баци,
Те ђевојка воду пребродила (СНП III: 40).

Јунакиња разоткрива свој идентитет тек након физичког преласка на другу страну водене површине, при чему се поистовећује с природним принципом плодности, рађања и обнављања:

Па се натраг Златка обазрела,
Те говори Омер челебији:
„О делијо, Омер челебија,
Расте ли ти у пољу шеница
Као моја коса под калпаком?
Расту ли ти у башчи јабуке
Као моје у њедрима дојке?”
Па окрену коња коснатога,
Оде право вилајету своме,
Своме бабу старцу Ђеивану (СНП III: 40).

Овде „израста жена—свет, жена—пејзаж, слична оној из *Песме над песмама*, која обједињује сва природна и културна добра властите заједнице. Тело се опросторава, а простор отеловљује, жена и мајка Земља стапају се и преплићу” (Пешикан Љуштановић 2012: 22–23).

Аналогија између женског тела и природе честа је у обредима иницијације. Она се активира у контексту њихове рађајуће функције, при чему девојке своју плодност магијски преносе на тло кроз ритуалне радње (Кулишић–Петровић–Пантелић: 1970: 118–119; 184–185; 204–205). Директна веза између жене и Земље Мајке из обредне лирике преноси се на усмене епске песме, што је могуће управо преко иницијације,

⁷⁴ Оваква схема кретања иначе је карактеристична за деловање епског јунака, у чијим се оквирима издвајају „три временска одсечка: а) јунаков полазак из свог, заштићеног простора; б) долазак у гору/ непријатељску територију, *туђи* или привремено окупирани простор и јуначки чин; в) повратак у сопствени, приватни простор” (Перић 2020: 23). Сиже епске песме није у начелу значајно поремећен чињеницом да подвиг обавља жена а не мушкарац, пре свега зато што делија девојка и жена ратница због маске функционишу као да су одиста мушкараци, мада остаје могућност увођења нових епизода, попут испитивања маскулинности и томе слично.

карактеристичне како за учеснице у обредно-опходним поворкама тако и за делију девојку. Имајући у виду чин маскирања, поклапања су нарочито очигледна када се у обзир узму Лазар, краљ и барјактар, који су, попут епске јунакиње, обучени у мушко рухо и представљају маскулини принцип. Учешће у краљицама и лазарицама важно је за девојчице и њихов друштвени статус, поготово у контексту сазревања, односно приближавања удаји. Исто тако, након лиминалности, где Златија представља ратника, она у постлиминалној фази постаје жена, потенцијална мајка. Након што превлада водену површину што сигнализира границу између два света, она се враћа у феминини домен моћи, уз алузију на сопствену способност за рађање, поређењем косе са пшеницом⁷⁵, односно дојки с јабукама⁷⁶, при чему се женско тело у целини посматра као поље, то јест башта, а његови појединачни делови као плодови.

Раскидање с мушким идентитетом у песми *Златија старца Ђеивана* остварена је преко одрицања од ратничке улоге и наглашавањем физиолошке предиспозиције женског тела и то поређењем са Земљом Мајком путем плодности и рађања као њихових заједничких особености. У постлиминалној фази маскулини домен моћи, оличен у мушкој одећи, коњу, оружју и другим артефактима, па и ставу оне која их носи, замењује се фемининим делокругом, при чему се потенцира женски принцип снаге, која је оличена у магијској, плодној, рађајућој функцији њеног тела.

У мањем броју песама делија девојка и жена ратница указују на свој пол обнаживањем, односно уклањањем одевног предмета који покрива груди. Важно је напоменути да она показује једино горњи део тела, односно дојке, док одећу која скрива доње и с, аспекта народних веровања, нечисте, а такође полно одређујуће гениталије, наравно, никада не разоткрива. Овакав вид повратка у феминини домен моћи уклања сваку сумњу у њен родни идентитет, при чему се јунакиња враћа сопственом социјалном статусу у оквирима патријархалне заједнице, а који је неретко измењен, јер је она спремна да пређе на виши друштвени ранг, односно да се уда или преуда, те добије потомство и тако се оствари као значајан члан колектива уз права и обавезе према

⁷⁵ Пшеница се у српским народним веровањима поима као света, божанска биљка. Доминантна је њена симболика жртве и плодности. Поређење косе са пшеницом би у том смислу било комплексно, с обзиром на чињеницу да је за прелиминалну фазу с мотивом делије девојке и жене ратнице у оквирима наше грађе својствено бријање главе или одсецање косе. Ови поступци могу се тумачити као својеврсно приношење жртве. Међутим, на овом месту доминира симболика плодности, како женске косе тако и пшенице, јер се обе означавају глаголом *расти* (в. Чајкановић 1994в: 169–174).

⁷⁶ У богатој симболици јабуке посебно се издваја значење плода, плодности, при чему јабука игра важну функцију у свадбеним и другим обичајима али и обредима у традиционалној култури Срба (в. Чајкановић 1994в: 92–99).

сопственој породици. Тиме се она одриче друштвене моћи коју јој је маска привремено била обезбедила.

У оквиру прве групе заступљено је разоткривање идентитета усменим путем, без демонстрирања чињеничног стања обнаживањем:

Пусти ђога прико Дрине воде,
Кад је била на ону банду воде,
Царевића Муја дозивала:
„Душо, злато, царевићу Мујо!
Кад сам теби срцу омиљела,
Купи свате, оди по дјевојку;
Ја нијесам Пеиман спахија,
Него кћерца старца Диздар-аге.”
Кадар је је младу разумио,
Купи свате иде по дјевојку,
И за њу се био оженио (Богишић 1878: 96; уп. Istra 1924: 40–41, 6; Антонијевић 1971: 238–239).

На просторном плану издваја се прелазак реке, при чему делија девојка излази из стања лиминалности тек кад се нађе с друге стране Дрине, при чему се прецизно представља, одричући се лажног имена и истичући чија је кћи. Тиме она улази у постлиминалну фазу обреда прелаза, спремна за реинтеграцију у друштво, уз недвосмислено назначен помак – са статуса неудате девојке прелази у статус удате жене.

Период лиминалности у ратничком контексту, изражен стиховима: „Војевала за девет година / И десете четири месеца” (СНПр II: 67) прекида се физичким, телесним сазревањем, те јунакиња шаље писмо оцу:

„Да мој бабо, од Сибиња Јанко,
Не могу ти више војевати,
Дојке расту, дугмад опадају,
Познаће ме да сам женска глава!” (СНПр II: 67),

након чега се враћа своје дому и удаје се.

Алузија на телесне измене присутна је и у другим песмама, при чему је полна зрелост експлицитније наглашена:

„Збогом остај, царе господару!
Дојке расту, доламе пуцају,
Бело лице ’оће да се љуби
Чарне очи ’оће да се гледе!” (Николић 1889: 27).

Повратак у феминини делокруг врши се упућивањем ка дому: „Зајახала ј’ добра коња свога, / Јахала је к својој милој мајки” (Istra 1924: 15–16, 8; уп. СНПр II: 59).

Обнаживање се у песми *Јунак дјевојка из Босанске виле* врши као нека врста изругивања мушкарцу који је током лиминалне фазе стављао на испит „мушкост” делије девојке:

Кад је млада воду прелазила,
Извадила дојке из њедара:
„Види, Мујо, њима не видио!
Ово није Шах-бег Диздар-ага,
Вет је ово лијепа ђевојка” (Пандуревић 2015б: 345; уп. Danilov–Petranović 1861: 6–8;
HNP II: 36; Istra 1924: 24, 17; Кашиковић 1927: 87; Delorko 1969: 39).

У другој варијанти јунакиња показује дугу косу приликом раскидања с маскулиним доменом моћи и тиме потврђује да је жена:

Кад је млада Дунај припливала,
Онда вади жуту косу своју,
Два голуба од оба пазува:
„Гледај, царе, да би ослипио,
Сам ли мушка, сам ли женска глава!” (Istra 1924: 8–10, 2, уп. Štrekelj 1895: 59).

У песми *Бег Љубовић* из друге групе, делија девојка открива груди, чиме доказује припадност женском полу младожењи који сматра да је крај њега мушкарац, зато што приликом свођења младенаца у својој невести препознаје ратника с којим се борио. Како би га уверила да је она заиста Хајкуна, покушава да заустави бега који бежи од ње страхујући од истополног односа:

„Не бјеж’, бего, драги господаре!
Није ово Опаковић-Мујо,
Но Хајкуна твоја заручница!”
Бјежи бего главе не обраћа,
А кад виђе Хајкуна ђевојка,
Е га јадна уставит не може,
Ево бјеле дојке извадила
Па је бјегу ријеч говорила:
„Виђи, бего, очи ти виђеле!”
Тадер се је бего повратио,
Опет пада на меке душеке (Милутиновић 1837: 107).

Такође у оквиру друге скупине, а у контексту обнаживања током постлиминалне фазе, издваја се *Барјактар Ибро и јаклија му*, где јунакиња која се издаје за пашу доказује своме драгом да је жена и то тако што му показује женску одећу испод панталона и наруквице под рукавима:

Па говори паша господаре:
„Распињи ми ковче уз чакшире!”
Виђеше се крзли ћифтијани;
Паша Ибри тихо проговара:
„Видиш, Ибро, крзли ћифтијане?
Ја сам имо ђевојку севдаха
Од севдаха ћифтијане дала!”
Па он пружи руку по јастуку,
Па говори Ибри барјактару:
„Разапни ми уз руке рукаве!”
Виђеше се белензуке златне:
Паша Ибри тихо проговара:
„Видиш, Ибро, белензуке златне?”

Ја сам имо ђевојку севдаха
Од севдаха белензуке дала.”
Ибро шути, ништа не говори.
Опет вели паша господаре:
„Видиш, море, Ибро барјактару!
Да је твоја јауклија стара” (Пандуревић 2015б: 325).

На сличан начин долази до распознавања међу вереницима на основу показивања дарова које је девојка сачувала:

„Јесу л’ ово, хваљен Бећир-аго:
Јесу л’ ово дви златне јабуке,
Што је теби царе даровао,
А ти мени, хваљен Бећир-аго?” (HNP VIII: 5).

Делију девојку у песми *Када Мурад нови бег бијаше...* одаје раст груди и стомака током gravidног стања, при чему измењено, женско, плодно, рађајуће тело није могуће прикрити:

„Ал’ ево ме преварише дојке,
Свилени ми појас подуљкује –
Живо ми је чедо под појасом!” (Пандуревић 2015б: 332; уп. Беговић 1885: 199),

након чега следи венчање бега с наводним барјактарем.

У делу песама јунакиња открива свој идентитет без обнаживања, односно указивања на наглашено женске телесне атрибуте (в. Пандуревић 2015б: 351; HNP II: 29; Delorko 1969: 163).

Када је о трећој групи реч, делија девојка разоткрива се писмом које шаље цару (в. Осветник 1888: 2) или се једноставно враћа кући и тиме раскида с мушким идентитетом (HNP VI: 17). У четвртој групи постлиминална фаза подразумева удају јунакиње која је у мушкој одећи помагала брату да превезе пашу с војском преко воде, јер је по повратку из рата паша узима за жену (EP: 159).

Песма *Одметник Ајкуна* из пете скупине специфична је по томе што се делија девојка не враћа у феминини делокруг, зато што маскулине друштвене улоге није преузела привремено и због тога што не жели да се одрекне четовања. Такво понашање бива санкционисано:

Па Ајкуну млади дочепаше,
Изведоше из Травника бјела,
Свезаше је коњ’ма за репове,
Раскидоше одметник Ајкуну,
Тако Ајка четовање сврши (Пандуревић 2015б: 349).

Алузија на телесне измене (раст дојки), као и жељу за повратком женским родним улогама присутна је и у шестој групи песама, при чему на крају долази до удаје делије девојке (Пандуревић 2015б: 326, 330; HNP VII: 380). У седмој скупини јунакиња

обавештава свога вереника, који ју је испросио и оставио да предуго чека на удају, о томе да није мушкарац, већ његова драга: писмом (Пандуревић 2015б: 327), усмено (Јстребов 1886: 315–319), или показивањем дојки (Bošković-Stulli 1964: 27).

У оквиру осме групе мушкарац схвата да је пред њим заправо стајала девојка која га је обманула маском, кад се она већ упути ка своме дому, и то тако што угледа њену косу:

Паде с главе калпак и челенка,
Просуше се ситне плетенице!
Кад то виђе челебија Јово
Удари се руком по кољену:
„Авај мени до Бога милога;
Вараше ме Турци и Каури
Ал’ ме досад нико не превари
До ли ево лијепа ђевојка!” (Пандуревић 2015б: 323; уп. Tordinac 1883: 9).

У песми *Разбоље се Далифагић Ахмо* јунакиња потврђује свој аутентични идентитет тако што веренику показује амајлију (Пандуревић 2015б: 329).

Девета група издваја се по томе што до препознавања долази приликом загрљаја између сестре и брата (Пантић 1964: 83–85; Богишић 1878: 38). *Женидба Златарића Павла* из десете групе постлиминалну фазу сигнализира једноставним преоблачењем јунакиње која скида мушко, те облачи женско рухо, након чега се и удаје (Стојадиновић 1869б: 7).

Када је о једанаестој групи реч, у појединим песмама распознавање није описано, али се подразумева да се сродници међусобно препознају (Богишић 1878: 98, 99), док у *Секули у царевој тамници* јунакиња, већ преобучена у женску одећу, поново узима мушко рухо, како би брату доказала да га је управо она избавила из тамнице (HNP I: 77).

Специфичан вид распознавања међу супружницима присутан је у песми *Љуба хајдук-Вукосава*, где жена кроз шалу најпре плаши мужа, показујући се као надмоћна у односу на њега, а потом му открива истину:

„Ну погледај, море хаинине!
Познајеш ли штогођ од оружја?”
Кад се хајдук бјеше загледао:
„Ја познајем, но ми је залуду;
Но откуд је тебе допадуло?” –
„Твоја ми га љуба донијела,
Узо сам је за вјерну љубовцу.”
Кад то чуо хајдук-Вукосаве,
Тад хајдука увати грозница;
Ал’ му вели лијепа невјеста:
„А не бој се, драги господаре!
Ја сам твоја вјерена љубовца;

Но опрости оне топузине,
Е сам многе ноге осветила” (СНП III: 49; уп Шаулић 1929б: 73).

Усмено саопштавање стања ствари на сличан је начин заступљено у песми *Љуба*

Марка Краљевића:

„Зло ти јутро, Краљевића Марко,
Буд ли твоју љубу не познајеш,
Али твоје свијетло оружје, –
Да ли твоју сабљу не познајеш,
У коју је сунце уписано,
И твојега Шарца од мегдана?” (СНПр II: 52; уп. СНПр III: 57, 58, 59, 60; Danilov–
Petranović 1861: 32–35, 140–141; HNP IV: 47; Raić 1923: 28–29, 13; Istra 1924: 7–8, 1; 18–
19, 11; Радовановић 1931: 17; Prčić 1939:21; Bošković-Stulli 1964: 28).

У три варијанте показује и груди:

„О Милуне, жалосна ти мајка,
Ово није царев делибаша,
До је ово Анђелија млада,
Вјерна љуба Поповић Милуна,
Ако мене по чем не верујеш!”
Распучи му токе на прсима,
Указа му дојке обадвије (Шаулић 1929б: 92; уп. Кућаћ 1881: 1524; Осветник 1888: 25).

Из дванаесте групе издваја се песма *Јакшићи*, где постлиминална фаза подразумева поздрављање међу браћом и сестром (Милутиновић 1837: 7), док у тринаестој скупини, коју чини песма *Црногорка*, разоткривању идентитета није посвећена посебна пажња (Милутиновић 1837: 143).

Варијанте песме *Кунина Златија*, у оквиру четрнаесте групе, подразумевају освету недоличном мужу, при чему жена ратница приликом обављања свог задатка супругу наговештава да ће му управо она пресудити:

„Чујеш море, Куно Хасан-ага!
Ви’ш да ћу те сада објесити!
Ја нијесам Јован барјактаре,
Веће твоја Златија кадуна:
Ево има девет годиница,
Како си ме од мајке одвео,
Нијеси ми лица обљубио.”
Па објеси агу код Врбове (СНП III: 28),

након чега Сењанин Ивана усмено обавештава о свом идентитету и на самом крају песме се преудаје за њега (СНП III: 28; уп. СНПр III: 29), док је у једној варијанти за жену узима ускок Вук којем полну припадност доказује обнаживањем: „Па распуче токе и јелеке, / И указа пребијеле дојке” (СНП VI: 69), што чини и у једној од верзија где јој је нови младожења Иван Сењанин (Шаулић 1929а: 13).

У петнаестој групи постлиминална фаза подразумева усмено обавештавање владара о чињеничном стању, након чега се бечки цар ожени женом ратницом (Шаулић

19296: 67). Друга варијанта подразумева јунакињу која убија пашу да би осветила погибију мужа, те му током погубљења говори ко је она (СНП VIII: 3). Истину саопштава и у шеснаестој групи (Осветник 1888: 19; HNP II: 23), док у једној варијанти показује плетенице као потврду свог идентитета (Милутиновић 1837: 81). Постлиминална фаза у песми *Женидба Хрњице Халила са Јелом Смиљанића* из седамнаесте скупине односи се на венчање које се успешно спроводи управо захваљујући прерушавању девојке у мушкарца, како би она успела да побегне и уда се за вољеног за којег јој брат испрва није допустио да пође зато што су различитих вероисповести (HNP IV: 40).

Осамнаеста група с мотивом невесте која прерушена у мушкарца преводи сватове преко опасног простора, подразумева постлиминалну фазу у виду успешне свадбе након избегнуте заседе. Идентитет делије девојке, која све до његове куће остаје у мушком руху, другима открива младожења:

„Анђелијо, моја секо драга!
Није оно момак јабанција,
Већ је оно лијепа ђевојка,
По имену Мара Ђурковића” (СНП III: 72; уп. СНП III: 73; СНП VII: 25; Поповић 1866: 208–209; Јстребов 1886: 270–274; Кордунаш 1892: 3; HNP IX: 23),

након чега се она враћа женским родним улогама:

Ту Илија одведе ђевојку,
Одведе је у бијелу цркву,
Па је вјенча себи за љубовцу;
Лијеп пород шњоме породило:
Двије шћери и четири сина (СНП III: 72).

У једној варијанти делија девојка шаље писма бившим просцима који су је чекали у заседи и које је успела да обмане, те безбедно преведе сватовску поворку захваљујући мушкој одећи:

„Ја сам с тобом под чадором била,
И ја с тобом врућу кафу пила;
Кафу пила, за мене је била,
Лулу пила, невоља је била,
До си мени тридесет дуката,
Кад си лућак, нијесам ти крива” (Осветник 1888: 22; уп. Рајић 1923: 68–69, 27).

У песми из деветнаесте групе јунакиња се у постлиминалној фази обнажује и тиме изазивачки алудира на чињеницу да тело одређује њен положај у друштву, приближавајући је природи, односно родној воћки према заједничкој им функцији плодности:

Из нидарца дојке повадила,
Па је њему јадну бесидила:
„Боје су ми у нидарци дојке,
Него твоје у башчи наранже!” (Delorko 1969: 65).

Имајући на уму целокупну грађу, и песме с мотивом епског јунака који се прерушава у жену, и песме где фигурира делија девојка, односно жена ратница, након анализе појединачних примера распоређених по групама, може се извести закључак да постлиминална фаза у нашем корпусу подразумева излазак из двозначног, неодређеног, амбивалентног стања током лиминалне фазе и то у тренутку када је циљ ради којег је дошло до замене родног идентитета остварен. Тада се догађа раскидање с привремено преузетим фемининим, или маскулиним улогама и повратак у првобитно стање ствари, уз изванредан помак на друштвеној лествици. Ако прелиминална фаза (чин преоблачења и пределевања тела) има функцију одвајања, онда се постлиминална фаза, насупрот томе, показује као ритуал примања у заједницу, односно групу којој појединац припада, с тим да се његов статус мења набоље – епски јунак након ратничког или љубавног подвига задобија или потврђује и учвршћује свој јуначки статус (у зависности од тога да ли је реч о младићу или одраслом мушкарцу), а делија девојка се најчешће удаје, док жена ратница углавном побољшава околности у којима живи тиме што, с аспекта традиционалне културе, незаштићеном дому, без мушкарца, обезбеђује сигурност, ослободивши главу породице из заточеништва или избавивши га из опасности, при чему несумњиво стиче углед у заједници.

Иако епски јунак током стања лиминалности успешно функционише у феминином делокругу, без обзира на то што се делија девојка и жена ратница под маском добро сналазе у маскулином домену моћи, о деконструкцији категорије рода не може се говорити поводом наше грађе, зато што на самом крају песама по правилу долази до демаскирања и повратка у аутентичан идентитет. Међутим, род се без сумње показује као друштвени конструкт, произведен у оквирима система моћи, а не као нешто с чиме се рађамо. Друштвене улоге су задате полом, нису урођене, што примери нашег корпуса и те како доказују. Прерушавање мушкарца у жену и жене у мушкарца овде произлази из специфичних ситуација, које изискују изврнуто понашање током периода хаоса, све ради поновног успостављања реда. Након што се криза превазиђе, свако се враћа сопственим родним улогама у оквиру друштвене заједнице.

4. СМЕХОВНИ И ЕРОТСКИ ЕЛЕМЕНТИ

Комична димензија замене родног идентитета заступљена је, како у обредно-обичајном и карневалском контексту прерушавања, тако и приликом развијања мотива маскирања мушкарца у жену, односно жене у мушкарца у српским усменим епским песмама. Смеховни и еротски елементи спрегнути су код бабе/ младе/ снашке, актера коледарске поворке с посебно наглашеним фемининим карактеристикама, али и његових еквивалената у свадбеној поворци (чауша, лажне младе) и покладама, с једне стране, и епског јунака, делије девојке и жене ратнице, који прелазе из сопственог у туђ домен моћи, с друге.

Њихово вишезначно тело налази се на граници, истовремено обухватајући културолошке функције и симболичке вредности оба пола, оно је недовршено и гротескно, ослобођено коначних дефиниција, те му је допуштено да крши друштвене забране (при чему треба напоменути да је понашање под маском и даље чврсто одређено оквирима социјалне норме у контексту новопреузетог домена моћи). Преступ који омогућава травестија обојен је хумором, јер је уз смех могуће афирмисати чак и оно што се сматра за недопустиво, он има потенцијал да „снижава и материјализује” (Bahtin 1978: 29). Поред тога, „у сфери стварања у сликама, космички страх се (као и сваки страх) побеђује *смехом*” (Bahtin 1978: 353). Комика је средство којим се народни певач служи да би публици приближио оно о чему пева, учинио свако прекорачење прихватљивијим, укинуо све бојазни од нарушавања канона.

Појава преобученог младића (чија маска подразумева шминку, повезану главу, лице прекривено велом, женско рухо, начињене груди, а понекад и подметнут трбух, што треба да нагласи гравидно стање, специфичне реквизите попут, на пример, преслице, те измењен глас и држање) сама по себи изазива смех, пошто прелазак из маскулиног у феминини делокруг у контексту традиционалне културе представља снижавање на социјалној лествици, при чему се из вишег прелази у нижи статус, пошто полови нису подједнако вредновани⁷⁷. Хумору доприносе и други коледари задиркујући оног који међу њима представља жену, чинећи с њим непристојне радње, штапајући га, додирујући штапом, добацујући му пошалице, све у циљу обезбеђивања опште плодности на празник.

⁷⁷ Овај став потврђује чињеница да Лазар, краљ и барјактар, девојке које су у женским обредним поворкама лазарица и краљица преобучене у мушко рухо, својом појавом не изазивају смех.

Инвертно понашање о светковинама је прописано, а „карневалско и обредно тело, зато што је космичко и повезано с другим, истовремено је и андрогино” (Карановић–Јокић 2009: 63). Баба/ млада/ снашка јесте мушкарац чији је изглед привремено промењен костимом, тако да се он налази на граници између два родна идентитета – у празном простору где се маскулини домен моћи, којем овај актер у профаном времену припада, сучељава с фемининим делокругом, у чије је оквире иступио на празник, у посебно време, када је оваква врста престапа не само дозвољена, већ и пожељна. Телесна нерашчлањеност и с њим повезана инверзија, што истовремено обухвата ознаке: високо – ниско, узвишено – гротескно, мушко – женско, карактеристична је за ритуални и карневалски контекст, где је заступљено „двоструко схватање света и људског живота” (Bahtin 1978: 12) и у чијим оквирима смеховно-еротска димензија има специфичну улогу.

Ријеч је углавном о пародијском, често и опсценом прерушавању у супротан спол, које је истодобно и сигнал и саставница стварања „свијета наопако”. Покладна и свадбена прерушавања означава конструирање „гротескнога тијела” (Škrbić Alempijević 2006: 46).

Према Михаилу Бахтину, обредно-карневалска атмосфера допушта слободу, јер ослобађа човека од свих стега којима је у профаном времену притешњен (Bahtin 1978: 16). Стога се на празник, поред осталих вредности, релативизују разлике међу родним улогама, при чему је прерушено тело доведено у првобитно стање хаоса, када космос није био до краја уређен, те самим тим нису у потпуности дефинисане ни супротности полова.

Комична димензија еротизоване корпоралности у обреду поседује ослобађајућу функцију, јер пренаглашено материјално-телесно начело подразумева специфичног, колективног носиоца, „народ који у свом развоју вечито напредује и обнавља се” (Bahtin 1978: 27). Преувеличавање фемининих атрибута код бабе/ младе/ снашке „има позитиван, афирмативан карактер” јер потенцира „плодност, растење, прекомерно изобилје” (Bahtin 1978: 27).

Чињеница да у покладним сватовима један од мушких актера сличан баби/ млади/ снашки из коледарске поворке може да представља старицу која носи новорођенче (в. Карацић 1852: 148) упућује на изокренуту стварност где су разлике између мушкараца и жене, младости и старости, рођења и смрти релативизоване. Хумор је изграђен на еротизацији вишезначног и неодређеног прерушеног тела, које је описано на следећи начин: „једнога обуку у женске хаљине и даду му у наручје као повијено дијете; ови се момци зову *ћедови*, а онај у женскијем хаљинама *ћедова баба*. Они иду по

вароши читав онај дан скачући, грлећи бабу и љубећи њу и дијете и тако збијајући смијех” (Караџић 1852: 148).

Поводом гравидне старице (којој је горепоменућа баба с бебом у наручју еквивалентна) Михаил Бахтин пише:

Гротескна слика карактерише појаву у стању њене промене, још незавршену метаморфозу, у стадијуму смрти и рађања, раста и настајања. Однос према *времену*, према *настајању* неопходна је конструктивна (одређујућа) црта гротескне слике. Друга је њена неопходна црта – *амбивалентност*: у њој су, у овом или оном облику, дата (или назначена) *оба пола промене – и старо и ново, и оно што умире и оно што се рађа и почетак и крај метаморфозе* (1978: 33).

Овај актер покладних сватова истовремено обухвата више тела у једном: мушко и женско, младо и старо⁷⁸. Травестија у обредно-обичајној пракси и покладама укључује народно-празнични смех чија је основна функција да обнови заједницу у свето време призивајући преокрет, рушење старог и устоличавање новог поретка у славу плођења и изобиља. Корпорална гротеска подразумева хиперболизацију:

Баба је у правилу мушкарац, врло наглашених физиолошких ознака женског спола (предимензиониране груди, посебно изражени сполни орган и сл.). *Баба* врло отворено и ексцесивно исказује своју фиктивну сполност: задиже сукњу, баца се у наручје домаћинима кућанства које обилазе; *дјед* је у правилу оптужује за невјерност и развратност те описује њезине прељубе итд. Неријетко је *баба* у наручју носила своје *муле*: с том је лутком побирала дарове од домаћина, просећи за дјететову храну и одјећу (Škrbić Alempijević 2006: 49).

Када је реч о српским усменим епским песмама, смех који родна инверзија изазива другачије је природе. Док је аутентичан пол бабе/ младе/ снашке, Лазара, краља, барјактара, чауша, лажне младе и различитих учесника у покладама, који подразумевају релативизацију полова, свима познат, епски јунак, делија девојка и жена ратница маскирају се како би обманули противника. Прерушавање је у том случају директно повезано с преваром. Прикривање аутентичног идентитета води ка смешним ситуацијама, при чему је хумор заснован на преиспитивању тела. Смеховно-еротска димензија травестије у обреду је остварена кроз акционални план (јер се баба/ млада/ снашка, не помињу у стиховима коледарских песама, већ се њихов изглед и радње које чине реконструишу из самог обреда, односно његових описа у етнолошким студијама),

⁷⁸ Исти бинарни парови супротности релативизују се и у народним играма, управо кроз хуморизацију и еротизацију прерушених учесника. Таква је, на пример, игра *бабе и дјевојке* где се два мушкарца маскирају (један у стару бабу, а други у младу девојку). Они изговарају двосмислене пошалице и псовке (учесник маскиран у девојку додацује: „Врцкам, врцкам да се боље прцкам!” (Братић–Делић 1905: 121), наведено само један од експлицитнијих примера), те чине непристојне радње (ударају непрерушене момке који такође учествују у игри, те с њима опонашају сношај). Из приложеног се може закључити да родна травестија у обреду, обичајима, покладама, па и народним играма (као некој врсти субверзије ритуала) готово по правилу рачуна на комику и еротику.

док у епици она функционише на нивоу поетског језика, при чему сам мотив преоблачења мушкарца у жену и жене у мушкарца и даље задржава иницијалну везу с обредима прелаза, с обзиром на амбивалентан положај јунака који се под маском попут иницијанта налази у простору између опречних вредности, где још ништа није до краја утврђено нити сасвим укинато.

Сам чин маскирања указује на изокренуто стање ствари и неретко има хуморну димензију. У српским усменим епским песмама, као што је већ напоменуто, разликујемо два типа прерушавања с циљем замене родног идентитета. Епски јунак иступа у феминини делокруг да би на превару савладао противника или испунио одређени задатак. Делија девојка и жена ратница преоблаче се у мушкарца како би себи омогућиле неометано деловање у његовом домену моћи. Обе подврсте хумор превасходно граде на релативизацији опозиције феминино – маскулино, при чему се устаљени ред ствари изокреће и исмева. Уз присуство смеха, понашање које подразумева огрешење о норму лакше се прихвата.

Поигравање са идентитетом доводи у питање полну дихотомију као основну друштвену стратификацију, и упућује на могућа карневалска исходишта народних пјесама у којима се инверзијом актера на линији пола пародира епска матрица, или коментаришу женски покушаји освајања мушких улога (Пандуревић 2011: 22).

У књизи *Проблеми комике и смеха* Владимир Јаковљевич Проп износи став да хумор у књижевности може бити заснован на телесним неправилностима које нарушавају склад и активирају низ противречности (в. 2017). Ову тезу потврђује мотив маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца у српским усменим епским песмама, јер је смеховна и еротска димензија код њих у највећој мери изграђена управо на испитивању одређених делова тела и њихових значења.

Нормалан и здрав човек нема само инстинкт доличног у моралном смислу, већ и извесно осећање спољашњих природних норми уопште, осећање извесне хармоније која представља законе природе и сврсисходности са становишта тих закона. Нарушавање ових норми доживљава се као недостатак који изазива смех (Проп 2017: 241).

У низу српских усмених епских песама с мотивом маскирања мушкарца у жену смеховну и еротску димензију имају оне ситуације које подразумевају испитивање тела, уз физички контакт између два припадника истог пола, при чему се експлицира да епски јунак прерушен у девојку нема наглашене женске атрибуте. Репрезентативан пример јесу стихови песме *Грујица и Арапин*:

Како стиже господу сватове,
Под ђевојком коња уфатио,
Фати јој се руком у њедарца,

Али нема дојка ни једнога,
Али вели црни Арапине:
„Хај ђевојко, жалостна ти мајка!
Младу ли те мајка удавала,
Ти не имаш дојка ни једнога!”
Али вели дијете Грујица:
„Туђа мене мајка удавала:
Нигда своје боље не удала!” (СНП III: 4).

Спој опречних вредности, мушких и женских карактеристика, те потреба за испитивањем измењеног и маском прикривеног тела поседују комичну димензију. Опипавање груди јесте окушавање, што противника уверава у физички недостатак оне с којом треба да ноћи. Ова ласцивна сцена кулминира када народни певач Арапина представи као заведеног и наивног опонента, пошто он неизрасле дојке објашњава изразитом младошћу, нестасалошћу наводне девојке, те коначним повратком Грујице Новаковића у јуначки кодекс: „Сину сабља испод пријевјеса, / А Арапу полећела глава” (СНП III: 4), чиме се превара показује успешном.

Када узмемо у обзир нашу епску грађу, једна од најексплицитнијих сцена јесте она из песме *Мијат вара пашу од Зворника*, где Турчин додирује полни орган хајдука за којег мисли да је девојка:

Хоће паша да завуче руку
Да завуче у нидарца руку,
Ал’ је ситно сапела путашца,
Па не мере да завуче руку,
Па завуче у димлије руку,
Ал’ на своју ударио муку... (HNP VIII: 21).

Комична ситуација овде је изразито еротски обојена, а смех кулминира у тренутку када дође до физичког контакта између два мушкарца (од којих је један прерушен у жену), услед чега пашина очекивања бивају изневерена, а маскирани Мијат Томић га потом понижава и убија:

Измиче се паша од Зворника,
А примиче Томићу Мијате,
Док дотира пашу до дувара.
Па се скаче Томићу Мијате
Удара га ногом у задњицу,
Па попаде криву демишкињу,
Па му сиче са рамена главу (HNP VIII: 21).

Хумор је, дакле, изграђен на обмани. „Ми се смејемо када мислимо да нешто има, а, у ствари, иза тога не стоји ништа” (Проп 2017: 202). С друге стране, еротска сцена овде није ни најмање суптилна као у песмама где се испит „женствености” врши опипавањем груди којих нема. Доњи делови тела, поготово они репродуктивни, у

традиционалној култури се сматрају нечистим. Све што се налази испод појаса као граничника с наменом раздвајања човека на два дела по вертикали усмерено је ка земаљском, пропадљивом свету. При томе је важно нагласити да полни органи „имају посебан статус [...] и осим покривања обухваћени су и забранама јавног именованја” (Раденковић 1996: 37), што је очигледно и у наведеним стиховима, где се за њихово означавање користи назив: мука (који одговара термину срам), а иза којег се још налазе и три тачке, чиме се потенцира недореченост, прекид говора. Исмевање противника пре егзекуције кулминира шутирањем у задњицу, чиме је паша стављен у инфериоран положај, истовремено и потчињен и понижен оваквим видом насиља. „Ударац по задњици пре свега је познат као средство кажњавања [...] тиме што открива задњицу, изазива понижење а не само бол” (Andrije–Voeš 2010: 460).

Еротска димензија четврте групе песама, где се хајдучка чета прерушава у девојке које треба да ноће с Турцима, остварује се пипањем. Александар Костић у студији *Сексуално у нашој народној поезији* истиче значај додир у смислу мушко-женских односа:

Утисци чула додир у заметању љубавне игре заузимају врло важно место, јер, као што је познато, значе почетак љубави стапањем. Утисци чула слуха и вида дејствују на одстојању и представљају чисто дистантну љубав, која још не значи интимност. Додир и укус, међутим, означавају почетак телесног припадања, приснијег приближавања (1978: 72).

Карактеристично опипавање груди (или гениталија) подразумева спој еротског и комичног аспекта српских усмених епских песама, при чему су очекивања заведеног јунака у љубавној напетости изневерена, што је изражено у стиховима: „Али нема дојка ниједнога” (СНП III: 4), односно: „Ал’ на своју ударио муку...” (HNP VIII: 21), иза чега следи преокрет ситуације у корист маскираног хајдука, као и читаве заједнице за коју је он одговоран и зарад чијег се добра одлучио прерушити и савладати противника на превару.

Мирјана Детелић такође издваја круг песама где се хајдучи маскирају у девојке као један од оних који обилују еротиком, изграђеној на хаотичној ситуацији у чијим је оквирима допуштено огрешење о друштвену норму:

Тривијализација није ништа друго до осиромашење песничког знака, пражњење његових формалних потенцијала и замена оригиналних елемената баналним. Епика врло добро познаје овај механизам и често се служи њиме као средством за деградацију у свим структуралним равнима. Реквизити којима се то постиже веома су различити, а када је реч о еротици, травестија је међу њима најзгоднија јер, мада отвара широко и слободно поље комедије забуне, нема или не мора имати никаквог утицаја на главни ток фабуле (2000: 405–406).

Смешан је и сам чин маскирања мушкарца у жену, као и његова травестирана појава, док се комичан ефекат интензивира интерпретацијом недостатка, с обзиром на то да је слушалац, односно читалац, свакако свестан да није реч о девојци, већ о прерушеном јунаку. Хуморни и еротски елементи укрштају се када је у песмама назначен потенцијалан љубавни однос између два припадника истог пола, од којих је један маскиран, те његов прави идентитет није познат.

У песми *Пошто је ћеиџ* поступци пределовања тела и чин прерушавања хајдучке дружине у девојке сами по себи изазивају смех, а слика обријаних одраслих мушкараца одевених у женско рухо у стиховима су опевани тако да се разлике међу опречним вредностима релативизују.

Доведи ми два лахка бербера
Да подбрију браде и мустаће
И донес' ми тридесет вијенацах
Да оједем тридесет ајдуках,
И донес' ми женске чарапине
Да их моји обују ајдуци (Милутиновић 1837: 128).

При томе, сама помисао на овакву чету у женској одећи појачава интензитет хумора, услед великих разлика између два родна идентитета, с обзиром на то да се не маскирају голобради младићи (по свом статусу нешто ближи девојци, пошто се налазе у донекле неодређеном статусу), већ стасали хајдуци из планине, зарасли у браду која сведочи о њиховом искуству.

Комична ситуација доживљава кулминацију када преобучени хајдуци одлазе да ноће с Турцима, при чему се њихов старешина посебно уживи у нову улогу. Наиме, кнежеву љубу намењену паши глуми њен кум, Мијат Томић. Табуисан физички контакт између два мушкарца ласцивно је опеван. Након што јунак прерушен у Јелу раскопча и разоружа пашу, уследиће љубавни угризи и додире, где се смеховни и еротски елементи преплићу:

Па Мијата паша доватио
И зубом га у образ наклао,
Ту ш њим удри у хашиковање,
Он га штупни, а он се протегни,
Он га гризни, а он се раскриви (Милутиновић 1837: 128).

Страствена тактилноста појачава хуморно-еротску димензију песме, док типичан испит наводно девојачког тела овде подразумева својеврстан наставак љубавне игре. Паша разоткрива хајдуков идентитет када покуша да га ухвати за груди, а напипа само дугмад, након чега хајдучка дружина изненада убија противнике, јер има сакривене пушке у чарапама.

У песми *Михат Томић и паша од Требиња*, комично је то што се епски јунак прерушен у девојку посебно уживљава у нову улогу, те се удвара Турчину с умећем правог глумца. Завођење је успешно, уз то, хуморно и еротски обојено, а у самим стиховима опевано на следећи начин:

Дивно ли се Михат увијаше!
А пољепше од сваке невјесте.
Пред пашом је овца испечена,
На њу Туре не обрће главе,
Но све гледа оком на Михата,
Па Михату ријеч говорио:
„О, Ружице, Милутина кнеза!
Распучи ми ковче на чакшире.”
Но се дивно Михат увијаше,
Распучи му ковче на чакшире (СНП III: 66).

Потенцирање љубавног односа између два мушкарца, те заводничке и глумачке способности Михата Томића изазивају смех који кулминира када паша испитује хајдуково тело:

Но не може Туре дочекати,
Већ му врже у њедрима руке,
Те он тражи дојке у ђевојке.
Но му Михат ријеч говорио:
„Пружи, пашо, понапријед руке”,
Али нађе двије пушке мале;
Тадер скочи од земље на ноге,
И хоћаше избјежат на врата,
Но му не да Томићу Михате,
Већ опали двије пушке мале,
У пашино срце опалио (СНП III: 66).

Хумор је заснован на замени идентитета који је публици унапред познат. Када Турчин схвати да девојка с којом треба да ноћи нема наглашене феминине атрибуте, долази до кулминације смеха, поготово у тренутку Михатовог изазивања, тумаченог као позив на полни акт (што заправо није). „Већ знамо да су смешни управно недостаци, чије нас присуство као и њихов изглед не вређају и не љуте, те не изазивају ни жаљење, ни саосећање” (Проп 2017: 81).

Поред релативизације опозиције мушкарац – жена, у српским усменим епским песмама с мотивом замене родног идентитета пропитује се и разлика у старосној доби. Пошто је пожељно да епски јунак који се маскира буде млад и голобрад, како би што више наликовао девојци, у песмама где нема таквих момака изискују се детаљније припреме за прелазак у феминини делокруг, при чему је хумор интензивнији, а појачава га управо већи јаз између оних што се прерушавају у односу на оно у шта треба да се преобуку. У стиховима је то овако опевано:

Ево имам петнаест момака
Голобради' као дјевојака
А петнаест осредњијех људи;
Ти приправи устру и сапуна,
Од стара ћу начинити млада (Јавор 1875: 825–830).

Прерушавање има за циљ да премости разлике између два пара бинарних опозиција које су истовремено и социјалне ознаке и природна својства (јер се односе на пол и узраст).

У смислу потенцирања опречних вредности старо – младо, интересантна је и песма *Иван Сењанин вади из тамнице Десанчића Луку*, где епски јунак преузима одећу старице коју је случајно срео на путу:

Мота Иван своју кабаницу
И на њу је бабу посадио.
Сазува јој бјечве и опанке,
Њој сазува, а себи обува;
Па јој свлачи модрога зубуна,
Отпаса јој иверушу прегу,
Распаса јој шарену тканицу,
Скиде с бабе направом кошуљу.
С' себе скиде јуначко одило,
Па облачи направом кошуљу,
Опаса се шареном тканицом
И припаса иверушу прегу
И облачи модрога зубуна.
На двоје јој перчин раздвојио,
Узе баби двоје уплитњаке,
У своје их косе он уплео.
Он се сплете ка' и влашка млада,
Скиде с баке билу повезачу,
Њом се покри Сењанин Иване.
Кад се Иван липо оправдио,
Момче младо од себе прикладно,
Влашке баке роба му пристала (HNP IX: 17).

Комична ситуација изграђена је на преласку из мушког у женски родни идентитет до којег долази разменом руха између старице и епског јунака. Важно је још напоменути да Ивану Сењанину полази за руком да се преруши у девојку, иако на располагању има само одећу старе жене.

Смех изазивају и оне улоге које подразумевају вишеструко спуштање на социјалној лествици. Рецимо, у песми *Бановић Секула и Југовићи* епски јунак се прерушава у робињу (односно прелази у најнеповољнији друштвени статус), како би његов идентитет био што даљи од почетног. Посебно је комично то што Бановић-Секулу нико не препознаје. Чак и девојка коју је раније просио потврђује ефектност маске речима: „Робиња је мила и угодна” (HNP I: 72).

Још једна хумором обојена улога јесте она коју бира епски јунак у песми *Женидба Сењанина Иве* из збирке Манојла Кордунаша. Наиме, он се прерушава у слепу гусларку:

Направио гусле јаворове
И гудало дрвца шимширова,
Па облачи руво дјевојачко,
Учини се, да очију нема,
Те он иде по бијеломе свијету (1891: 26).

Како би мушкарчев идентитет остао неоткривен, понекад је неопходно да га прерушеног води жена, чиме се отклањају сумње околине, док правдање има своју смеховну димензију:

Ово ми је са села дјевојка,
Ова цура сиротица љута,
Повела је кроз нашу чаршију,
Нећете л' је чиме угледати,
Јер се цура скоро испросила,
Од чејиза нигдје ништа нема (Hörmann 1976: 47).

У наведеним примерима смеховни елементи нису у спречи с еротским. Хумор је у њима заснован на опозицијама које се односе на различите социјалне категорије, при чему се епски јунак с вишег статуса спушта на нижи, а иступање из маскулиног у феминини делокруг пропраћено је преузимањем идентитета робиње, слепице, просјакиње, сиротице.

Насупрот томе, понашање мушкарца прерушеног у жену који се међу девојкама понаша прописно, али не уме да се обузда кад стане пред вољену, има и своју еротску конотацију очигледну у стиховима:

Што је старо све у руку љуби,
С невјестама у медена уста,
С ђевојкама у ђуле румене.
Када дође Јован-бега секи,
Занесе се, загризе је зубом,
Ситним зубом под грло бијело,
Прекиде јој три ситна ђердана,
И четврту огру од дуката (Пандуревић 2015б: 316).

Љубавни угризи на девојачком прелу комични су због сазнања да је у женско друштво потајно ушао мушкарац и то са жељом да обљуби Јелку, у чему на самом крају песме и успева. Хиперболом силине уједа и њених последица (расипањем огрлице) наглашава се одвајање од пређашњег статуса, спремност за улазак у период сексуално активног живота. При томе треба имати на уму следеће:

Епски пјевач развија еротске мотиве само уколико је то у служби успостављања наративне структуре, а како поетика жанра налаже активности у правцу превазилажења

хаоса изазваног нарушавањем обичајних и етичких норми, сексуалност се најчешће испољава као кршење забране, повреда части, непоштивање мјере на штету разума, лаж, обмана, инверзија родних улога, или кроз социјалне форме односа мушкарца и жене (Пандуревић 2016: 11).

Трагови садизма у љубавном односу присутни су у силини угриза. У песми *Хвалила се лијена ђевојка...* из *Босанске виле* момак прерушен у девојку својим страсним пољупцем повређује вољену, те се она жали:

Бог т' убио, сељанко ђевојко,
Не љубиш ме како 'но се љуби,
Већ ме кољеш, као гуја љута! (Пандуревић 2015б: 318).

У поглављу *Манифестација ненормалне сексуалности*, из књиге *Сексуално у нашој народној поезији* Александар Костић, између осталог, пише о траговима садизма (в. 1978: 210), који је у оквирима нашег корпуса изразито наглашен у песми *Сењанин Иве и лијена Мандалина*, где јунак након полног односа убија и сахрањује девојку коју је непосредно пре тога насилно обљубио.

Па је јуби литњи дан до подне.
Када му је јубит додијало,
Закоје је кано јање младо,
Па је крије дителинон травон,
А по лицу везенон марамон.
Липо јон је гребје ископао (Karaman 1885: 33–36).

Наведени стихови сведоче о томе да еротска димензија у контексту усмене поезије не мора нужно бити комична. Могуће је, дакле, да задобије и трагичне обресе.

Када је реч о смеховном плану целокупног корпуса, хумор, свакако, има најјачи интензитет када се напомиње могућност хомосексуалног односа. Довољна је само алузија на физички контакт између два мушкарца, да би смех био изазван. Поред тога, комици доприносе специфично држање и шаљив коментар епског јунака прерушеног у девојку:

„Де Халилу, да ти адет кажем:
Ти 'ш с дивојкам коло поиграти
У нашему Задру каменому,
Ти се, Халко, немој ражљутити,
Фатат ће се момци до тебека.”
„Нећу, Паво, моја посестримо,
Нек с' фатају, колико им драго!” (HNP IV: 41).

Смеховни елементи пропраћени су еротским онда када се епски јунак прерушава с циљем да обљуби девојку. Издајући се за оно што заправо није, он несметано доспева у друштво где је његово присуство с аспекта социјалне норме забрањено и на превару успева да оствари свој наум.

То је Ајка једва дочекала,

Дочекала, ал' се преварила!
Леже с једном лијепом дјевојком.
Кад је сјутра данак освануо,
освануо, а сунце грануло,
Све се цуре редом избудиле
Осим двије лијепе дјевојке.
Зове мајка јединицу Ајку
И њезину лијепу јараницу.
На то Ајка мајци одговара:
„Моја мајко Османбеговице!
Ово није лијепа дјевојка,
Нег је ово млађани Ахмеде,
Стопут љепши од сваке дјевојке” (HNP X: 20).

Песме из девете групе блиске су лирско-епском жанру, те подразумевају доказивање момка и девојке кроз предбрачну иницијацију, што је у наведеном примеру очигледно.

Комично је и измењено понашање актера под маском која, да би била ефектна, обавезно мора бити пропраћена одговарајућим држањем. У песми *Момак побеже од своје драгане* Борозановић се преобласти у девојку да би дошао до вољене. Он прерушен посећује прело и по савету Камер-беговице, која га уводи у женски код, чини оно што је мушкарцу у нормалним околностима забрањено, те се огрешује о строго прописану норму:

Редом старо љуби у колино,
Удовице у бијело лице,
А дјевојке под ћердан у грло (EP: 200).

Иако је преузео нов идентитет, кршење прописа није одмах санкционисано.

Хуморно су обојени и стихови:

Кад пољуби Ајку у буцаку,
Повикала Ајка у буцаку:
„Од како сам од мајке рођена
Јоште слађе нисам пољубљена,
Но што љуби другарица Фата!” (EP: 200).

Смех изазива успешна обмана, девојачка наивност и њено коментарисање Борозановићевог пољупца, што сведочи о томе да она још увек није прозрела маску онога који се налази поред ње. Када схвате да је реч о мушкарцу, преље га вијају папучама не би ли му се осветиле, а он успева да им утекне: „Сави скуте, на двор побиге” (EP: 200). Хумор и еротика преплићу се у тренутку физичке спознаје девојачког тела, при чему се пољубац Ајке и тобожње „другарице Фате” разликује од прописаног целивања колена, лица и грла других чланова женске скупине, зато што је произвољно, скривито, одвија се „у буцаку”.

С обзиром на то да је реч о песми из *Ерлангенског рукописа*, може се извести закључак да је мотив маскирања мушкарца у жену имао смеховно-еротски карактер већ у најстаријим записима усмене поезије. Комична је, дакле, сама појава јунака под маском, затим његово понашање у феминином делокругу, што подразумева снижавање на социјалној лествици, као и обмањивање Ајке, коју Борозановић успева да пољуби лажно се представљајући. Родна травестија овде је блиска обредној, јер се прерушавање младића и његово мешање с девојкама може посматрати као својеврсна иницијација. Тиме он доказује своју дораслост за будућу женидбу, при чему се освајање вољене, у односу на коју се он показује надмоћнијим, може тумачити као нека врста предбрачног испита, који ће он на превару положити, што је посебно наглашено у потврди његове умешности: „Јоште слађе нисам пољубљена” (ЕР: 200).

Тактилно је, дакле, основни план испитивања сопственог и туђег тела у периоду његовог сазревања, додир уснама овде свакако јесте део момачке иницијације, јер се освајањем вољење доказује превасходно физичка стасалост за прелазак на виши ступањ друштвене лествице, спремност за брак.

Чим се успостави пубертет и полни прохтев почне да се испољава настаје по народном песнику узбурканост у души. Чак и тело почиње да трпи „муке највише” које је тешко савладати и које су способне да одведу стању које песник зове „болест од јашиковања” (Kostić 1978: 42).

У нашој је грађи заступљен мотив лажног болесника, односно, лажног мртваца који, у сваком случају, ваља тумачити у ширем контексту, не само у оквирима овде издвојеног корпуса⁷⁹. С тим у вези, а поводом мотива прерушавања мушкарца у жену, може се говорити о томе да се епски јунак прави да је болестан, односно лежи у постељи онда када маска не остварује његов наум. У песми *Болест Мује царевића* Махмут-пашиница схвата да је одмерава маскирани мушкарац, те га изазива алузијом на сопствено тело, посебно провокативном, ако узмемо у обзир чињеницу да је реч о удатој жени, були која у јавност излази потпуно покривена.

Устан' гори, Мујо царевића!
Докле моје разгледо си лишце,
Ти си својим црној земљи пао.
Да погледаш руке до рамена,
И бијеле ноге до колина,
Не би знао ко те је родио
И бијелим млеком задојио (Bošković-Stulli 1964: 21).

⁷⁹ Види рад Љубинка Раденковића *Женидба на превару. О значењу народне песме „Стојан и Љиљана”* који анализира мотив обљубе девојке обманом, што подразумева да се младић прави мртвим или болесним (1982: 123–145). Овде ће бити речи само о вези поменутог мотива с прерушавањем чији је циљ замена родног идентитета.

Епском јунаку, ипак, не полази за руком да превари пашиницу ни као лажни болесник, јер му она приликом посете упућује речи којима се изнова показује надмоћном: „Ова болест мом брајену била / Ко што ево Муји царевићу” (Bošković-Stulli 1964: 21).

Помаже му једино стицај околности, јер се свила пашинице на изласку из његове одаје закачи за сандук, због чега он успева да је задржи код себе. Еротска димензија ове песме видљива је у изазивању јунакиње, те дугом боравку љубавника у постељи израженим у хиперболи:

И фати је за бијеле руке
И меће је на меке душеке
И љуби је и два и три дана (Bošković-Stulli 1964: 21).

Да се поводом девете групе с мотивом прерушавања мушкарца у жену с правом може говорити о испиту спремности за обреде прелаза, потврђује чињеница да епilog значајног броја песама из ове скупине подразумева женидбу прерушеног јунака оном коју је под маском успео да обљуби на превару (Осветник 1888: 18; Пандуревић 2015б: 316, 318; Кордунаш 1891: 26; HNP I: 72; HNP IV: 41; HNP VI: 36, 37; Bersa 1944: 373, 374). У том смислу, репрезентативни су стихови песме *Хвалила се лијена ђевојка из Босанске виле*:

„Срце, душо, намкињо ђевојко!
Сиђи доле низ танану кулу!
Када сам те јунак пољубио,
Одмах сам те, душо, севдисао,
Севдисао и замиловао.
Узећу те за вјерну љубовцу.”
То је цура једва дочекала,
Она сиђе низ танану кулу.
Прихвати је Јауз Салих-ага,
Па је води свом бијелу двору.
Одмах момче нићах учинило.
И вјенчаше драго за драгога (Пандуревић 2015б: 318).

У песми *Женидба Ивана, сењског капетана* брачна иницијација садржи прстеновање криомице, потајну просидбу девојке, док она спава. Мотив женидбе на превару, те женидбе отмицом овде укључује прерушавање мушкарца у жену, како би се освојила вољена. Потешкоће које се јављају због разлика у вероисповести (Иван је хришћанин, а Златија муслиманка) превазилазе се обманом, јер, након што је обљубио драгу, капетан облачи женско рухо, док му она пружа помоћ, пошто жели да се уда за њега и спаси га од свога брата. Песма обилује смеховним и еротским елементима. Јунак се кришом пење на прозор,

Па Златију гледа у одају,

Како, млада, на душеку спава,
По душеку ноге растурила,
Као патка по води студеној.
А да видиш Иван-капетана,
Како му се срце разиграло
Те се самац собом разговара:
„О, ђаволе, срце у јунаку!
Зашто тако јеси узиграло?”
Па се маша злаћана прстена,
Те га баци Златији на дојке (Осветник 1888: 26).

Посматрање раширених ногу, те гађање груди превасходно обилује еротиком на којој је хумор овде и изграђен. Занесеност женским телом, као и потреба за његовим освајањем и упознавањем, од првобитног контакта погледом, расте када дође до додиривања момка и девојке. Страст кулминира у колу, где Иван, маскиран у жену, гризе, чепа и штима Златију.

Те заводе коло на сусрете.
Сусрете се Иван-капетане,
Са Хајкуном, Диздаревом шћерцом.
Под грло је зубом дохватио,
Прекиде јој три ситна ђердана.
Хајкуна га шаком ударила:
„Копиланко, Туркиња дјевојко,
Шта прекиде три ђердана златна?
Да си главом Иван-капетане,
Па ми не би тако прекинуо,
А камоли Туркиња дјевојка,
Јер ја јесам рода господскога.”
Препаде се Иван-капетане,
Па јој веже струке на ђердане,
Лијевом је ногом очепкује
И десницом руком уштипкује (Осветник 1888: 26).

Комика је овде такође изграђена на травестији, испитивању тела и релативизовању његових граница, док еротиком обилују стихови усмерени на мушко-женске односе, уз алузију на истополну везу, када се личност прерушеног Ивана пропитује, јер постоји сумња у његову „женственост”. За разлику од песама које припадају четвртој групи, а где груди недостају код јунака што делује под маском, овде су оне начињене од клупка канапа, те се лажни девојачки идентитет најпре потврђује као аутентичан:

Послушали Златију јунаци,
Дохватише лијепу дјевојку,
И нађоше дојке у дјевојке (Осветник 1888: 26).

Кад се хумор остварује кроз замену родног идентитета, он подразумева изневерена очекивања, што је, како пише Проц, заступљено у различитим књижевним жанровима:

Овај је принцип давно објашњен и назван је „qui pro quo”, а пренесени смисао ових речи биће – „један у улози другог”. На овом се заснива у старим комедијама веома распрострањен мотив преоблачења, иступања под образином, када једну особу прихватају за другу. Овакве радње обично прати нека превара (Проп 2018: 202–203).

Слушалац, односно читалац стихова српских усмених епских песама смеје се травестији, јер поседује сазнање о аутентичном идентитету особе под маском. Епски јунак у феминином домену моћи има смешан изглед и држање који су инверзни, док се интензитет хумора појачава релативизацијом дихотомија: мушкарац – жена, високо – ниско, узвишено – гротескно, младо – старо, уз додатно снижавање на друштвеној лествици, када прерушавање подразумева ознаке: робиња, слепица, сиротица и томе слично. Што је већа разлика између две крајности које обухвата преобучени јунак, комични ефекти су јачи.

Еротска димензија заснована је на смешним ситуацијама, које обавезно укључују барем једну особу без сазнања о аутентичном идентитету маскираног епског јунака. Физички контакт између два припадника истог пола, или само алузија на њега, подразумева ласциван хумор, поготово када дође до испитивања тела прерушене особе (опипавања груди, односно полног органа у једном примеру). Комични су и контакти између младића и девојке која није свесна да се поред ње не налази другарица, те сматра безазленим да с њим легне у постељу. Ми се смејемо незнању и наивношћу оних који се налазе у окружењу преобученог јунака, пошто осећамо извесну надмоћ над њима, с обзиром на то да имамо свест о томе како заправо стоје ствари.

Поред саме ситуације засноване на травестији, комични су и коментари народног певача уз алузију на полни акт. У песми *Сењанин Иво и Ограшић сердар* прељуба се не приказује као страшна, већ као смешна ствар:

Кад је било ноћи од вечере,
Отидоше у меке душеке,
Да ко каже, не зна шта је било (СНП VI: 65).

За траговима пародије могуће је трагати у диспропорцији између узвишене епске форме и шкакљиве садржине, засноване на двосмисленим ситуацијама у којима су се јунаци нашли. Понашање протагонисте под маском, с једне стране, и његовог обманутог опонента, с друге, доводи ликове српске усмене епске песме до готово гротескних поступака. Захтев за витештвом укида се прикривањем јуначког идентитета, присвајањем женске одеће, скривањем оружја, затим завођењем, те разоружавањем противника на превару и, најзад, изненадним али ефектним нападом. Потпуна

деградација часне епске борбе истакнута је у премештању јунака из хоризонталног у вертикални положај:

Но да видиш паше Брђанина!
Оде скидат господске хаљине,
А Грујица намештат душеке:
Кад се паша с рухом одлакшао,
А он паде на меке душеке (СНП III: 5).

Мегдан се, дакле, води у постељи, а комично-еротска димензија песме овде још укључује извртање епске матрице у смислу непоштовања етичког кодекса ратника, те приказивања актера у њиховим овоземаљским слабостима. Страх за сопствени живот, те бежање од јунака, којег је паша најпре држао за наложницу и пустио га да му одложи оружје, има своју смеховну димензију:

За то Турчин не окреће главу
Него диже преко себе руке
Да их тури Мијату на дојке,
Али нађе токе у хајдука,
Плећи даде а бјегати наже,
За њим трчи Томићу Мијате
Те је њему тако бесједио:
„Стан’ не бјежи турски угурсузе!
Није ласно туђе љубит љубе,
Него хоћеш да допаднеш туге.”
Сабљом махну Томићу Мијате,
Смаче пашу, одвали му главу (Милутиновић 1837: 128).

Пародија је остварена кроз исмевање јунака и њихове части, пошто се у специфичним околностима кроз травестију они приказују у ниском положају. „Нespoјивост узвишеног епског подвига с баналним ситуацијама један је ток реализације пародијског комплекса” (Самарџија 2004: 43). При томе треба имати на уму следеће: „одређене теме (прерушавања, двобоји) и одступања од епског кодекса допуштани су продор хумора у епске законитости” (Самарџија 2004: 49). Поред смеховне, мотив прерушавања мушкарца у жену има и своју еротску димензију остварену кроз физички контакт опонената, при чему је огледање снага замењено надмудривањем и глумом, док чежња расте одлагањем додира, одбијањем лажне девојке:

Сједе паша на меке душеке,
Па говори Милице дјевојци:
„Изујде ме, Милице дјевојко!”
А Мијат му оштро одговара:
„Од отале, паша господине!
Ко је обо тај ће и изути.”
Говори јој паша господине:
„Распаш’де ме, Милице дјевојко!”
Мијат њему оштро одговара:

„Од отале, паша господине!
Ко ј’ опаса тај ће распасати.”
Ал’ говори паша господине:
„Вај, Милице, лијепа дјевојко!
Заман си се тако зајаштрла
Ноћас тебе ’оћу обљубити
А ујтру ти бабу погубити” (Јавор 1875: 26, 825–830).

Комика кулминира у тренутку када је пашина страст на врхунцу, те најзад долази до испитивања тела додиром (које резултира изневереним очекивањима љубавника), те до хиперболисаног величања хајдукове победе:

Пригрли га Мијате ајдуче
Док извади танку венедику,
На главу му цијев наслонио
Па запали танку венедику
Оде глава на триста комада (Јавор 1875: 26, 825–830).

Епски певач се руга противнику, при чему се хумор гради на опозицији своје – туђе. „Обрачун вербалне природе између Турчина и гуслара вођен је као преокретање позиција јак : слаб, победник : поражен” (Самарџија 2004: 50). Мијат Томић у тренутку мења позицију моћи. Вађењем оружја хајдук се из фемининог враћа у маскулини делокруг и показује супериорнијим у односу на пашу којег је надмудрио обманом, док се победа дочекује громогласним смехом, јер је испрва надмоћни противник постављен у најнижи могући положај и савладан на превару.

Треба узети у обзир и следећу чињеницу: „Смех се остварује уз присуство два фактора: објекта који је смешан и субјекта који се смеје” (Проп 2017: 42). Стихови епске песме настали у оквирима патријархалне заједнице намењени су управо њеним припадницима којима је прерушавање мушкарца у жену изразито комично, јер подразумева спуштање јунака на нижи ступањ друштвене лествице.

Насупрот томе, чин маскирања жене у мушкарца сам по себи не поседује комичну димензију. За одговором на питање зашто се различито прихвата мушкарац прерушен у жену, у односу на жену преобучену у мушкарца, може се трагати у неједнаком вредновању полова. У традиционалној култури женин домен деловања је приватан, усмерен на затворен простор (кућу), док је њена основна функција готово у потпуности сведена на биолошку.⁸⁰ Стога је иступање жене у маскулини домен моћи подразумевало пењање на друштвеној лествици, а унижавање када се прерушени

⁸⁰ Изузетак је њена обредна улога која подразумева учешће у јавном животу заједнице. При томе, треба узети у обзир чињеницу да је извођење ритуала везано за сакрално време (потпуно различито од свакодневице), те изискује прописано понашање чланова обредне поворке, чија је магијска моћ усмерена на манипулацију природом, с циљем да се обезбеди плодност за читав колектив, на свим нивоима његове организације.

мушкарац у измештао у феминини контекст, због чега је потоњи случај интензивније обележен хумором.

Иако делија девојка и жена ратница својом појавом не изазивају смех, оне под маском долазе у разне хуморно и еротски обојене ситуације, о чему ће надаље бити више речи.

Мотив маскирања жене у мушкараца у српским усменим епским песмама (али и обредном контексту) није сам по себи комичан, пошто иступање из фемининог у маскулини домен моћи најчешће подразумева преузимање војничке улоге која се у традиционалном контексту без изузетка доживљава као изразито узвишена, сасвим надмоћна у односу на друга задужења, пошто изискује одбрану колектива и чување његових вредности. Стога, дескрипција пределовања тела, преоблачења и преузимања јуначких обележја (коња и оружја) код делије девојке, односно жене ратнице не поседује хуморну димензију:

„А не плачи, мила снао моја,
Но ти зови два бербера млада,
Берберимо главу на ајдучку,
Ко што носе пашине делије,
Па ајдемо на нове пазаре
Да узмемо господско ођело,
Од шта капе, од тог и доламе,
И узмимо два коњица врана,
А на раме сјајне цевдаре,
А за појас двије пушке мале!”
Што рекоше, тако учињеше,
И дивно се младе ођедоше (СНПр III: 57).

Колико се напор преласка из фемининог у маскулини делокруг ради очувања породичне заједнице друштвено цене, јасно је изражено у стиховима који описују сусрет свекрве са снајом која је избавила свога мужа из заточеништва:

„Весели се, наша мила мајко,
Ево тебе свог Војина сина!”
Кад старица ријечи саслушала,
Истрчала низ бијелу кулу,
У сусрету сину одлазила,
Љуби сина и љуби снашицу,
Кроз сузе им благослове дава;
Од радости паде на земљицу,
Жива паде, више не устаде.
Еј, старице, покојна ти душа,
А снашице, дуго живовала,
Јунаштво се твоје помињало
Докле било гусал’ и појача! (СНПр III: 60).

У својој основи, хуморна страна инверзије родних улога изграђена је око мотива преваре. У једном од најстаријих записа нашег корпуса отета девојка саветује Турчина да скине сопствену обућу и одећу, те њу преобуче у мушкарца и уступи јој коња уз оружје, не би ли је неприметно спровео кроз двор. Супротно јунаковом размишљању: „Да ме хоће приварити, не би мене свјетовала” (Богишић 1878: 38), Иванова сестра чином маскирања прелази у маскулини домен моћи и саму себе ослобађа, те успева да побегне. Комика је заснована на изневереним очекивањима, док сама појава јунакиње у ратној опреми не изазива смех. Травестија у свим српским усменим епским песмама с мотивом прерушавања жене у мушкарца подразумева обману, која у мањој или већој мери, у зависности од песме, има своју смеховну димензију. Имајући то на уму, овде ћемо издвојити примере где је овај аспект најуспелији.

У делу нашег корпуса, где фигурирају делија девојка и жена ратница, комика је најчешће неодвојива од еротике. Рецимо, у *Куниној Златији* јунакиња је преобучена у свога мужа, Куну Хасан-агу, а венчавају је за сестру Ивана Сенковића, при чему се алутира на љубавни однос између две жене. Ситуација се додатно усложњава чињеницом да маскирана Златија жели да убије свога супруга и уда се за некадашњег просца, не би ли изашла из нефункционалног брака. Свођење младенаца истог пола посебно је смешно:

Кад је тавна ноћца настанула
И млађенце у ђердек сведоше
Ал’ да видиш чуда великога:
Намјери се ђаво на ђавола
Одмиче се једно од другога (СНП III: 28).

Између осталог, важно је истаћи да се у претходно наведеним стиховима жени приписује негативна ознака, јер се она поистовећује са ђаволом. Исти смисао имају стихови: „Намјери се брука на грдило” (Шаулић 1929а: 13) у другој варијанти ове песме. До физичког контакта између Златије и сестре Ивана Сенковића, наравно, неће доћи. Међутим, и сама алузија на његову могућност изазива смех, пошто је слушаоцу, односно читаоцу јасно да је реч о маски.

У истом контексту, о комици је могуће говорити и поводом песама *Сестра Бурковић-сердара* и *Женидба Јова Сарајлије*. Реч је о варијантама с истим сужеом: девојка је имала два просца, те током њене свадбе постоји опасност од оног за којег се није определила. Невоља се заобилази тако што се млада прерушава у мушкарца и преводи сватове преко планине/горе, а потом некадашњем просцу даје лажне информације наступајући *incognito*, као незнани делија. Смешан је сусрет маскиране

невесте с младожењином сестром која у песми *Сестра Ђурковић-сердара* жели да пође за снаху (јер мисли да је реч о прелепом младићу):

Молим ти се, како брату моме,
Да ме дадеш овоме јунаку;
Ако ли ме њему дати нећеш,
Нека знадеш, жива бит' не могу (СНП III: 72).

Комична ситуација разрешава се братовљевим речима:

Анђелијо, моја секо драга!
Није оно момак јабанција,
Већ је оно лијепа ђевојка,
По имену Мара Ђурковића (СНП III: 72).

У другој варијанти, односно у песми *Женидба Јова Сарајлије*, невеста се нашали с младожењином сестром:

Пољуби је и два и три пута:
„Дај муштулук, Јованова секо!
Ето теби браће и невјесте” (СНП III: 73).

Она се наљути и жали брату, док не сазна да ју је према свадбеном обичају изљубила снаја. Сличне хуморне ситуације карактеристичне су за већину песама из осамнаесте групе с мотивом невесте која маскирана у мушкарца преводи сватове преко амбивалентног простора. Прерушена јунакиња се допадне будућој заови, или оствари с њом физички контакт у низу примера, јер јој идентитет особе под маском испрва није познат (в. СНП III: 72, 73; Поповић 1866: 208–209, 26; Јстребов 1886: 270–274; Кордунаш 1892: 3; Радовановић 1931: 13; ННР IX: 23).

И у *Јунаштву и удаји Злате Ђунлагића* смешовно-еротска димензија изграђена је на физичком контакту између две девојке, при чему је у стиховима наглашено како се њих две једна другој допадају. Недоумица маскиране јунакиње јавља се у колу где се она најпре удвара Јелици:

„Куку Боже, ја чудне дивојке!
Веш с' не чудим ја нашим јунаком,
Што они за њу допану невоље;
Ја да сам се мушко пригодила,
Жалила не би за њу погинути.”
Па поступи колу и дивојци,
До липе се Јеле уфатила,
Па јој чепа чизмом на цоколу,
А стискује руком за ручицу,
Наслоња јој на рамешце главу,
Осмихује с', зубом пошкрипује,
Па Јелици Злате говорила:
„А Јелице, моје миловање!
Де ми право по истини кажи:
Жив ти бане, би ли пошла за ме,

Да не тражим друге код тебека?" (HNP IV: 47).

Оно што ову песму разликује од осталих у нашој грађи јесте чињеница да иницијативу преузима прерушена делија девојка, те проси припадницу истог пола, а након што се једна другој обећају, постаје нападна: „На Јелу се Златка навалила, / Па веш Јелу роса подузела” (HNP IV: 47).

Љубавни однос је остварен и опеван:

А Златија Јели говорила:
„Сједи, јањци, код колина мога!”
А Јелица не шће код колина,
Него Злати сиде на колино,
А у руку чашу ујагмила,
Оне пију у одаји вино.
Кад се Златка вина напојила,
Па јој винце ошину уз лишце,
А ракија оком узиграла,
У Јелицу оком погледала:
Пристала се Јеле пригодила,
Злате Јелу клапну под вилицу,
А Јелица њојзи говорила:
„Та, Иване, иза горе сунце,
Не кидиши мом бијелом лишцу!
Кад нам сутра био дан осване,
Питат ће ме ћаћа у авлији,
Што је мени изгрђено лишце.”
Липа Злате хаје и не хаје,
Повали је преко крила свога,
Чудно гриска кићену дивојку (HNP IV: 47).

Смех изазива реализација истополног љубавног односа који је у традиционалној култури Срба табуисан. Иницијална жеља прерушене јунакиње реализује се додиром ногу (чепањем), затим руку (стискањем), потом главе и рамена (наслањањем), при чему треба напоменути да се тактилно упознавање креће од доњих ка горњим деловима тела. Остварени физички контакт у колу наставља се измештен у затворен простор, где Јелица седа Златији у крило да би заједно пиле, након чега делија девојка гризе Јелу, што представља кулминацију њихове страсне игре. Хуморни план овде је неодвојив од еротског и подразумева кршење друштвених забрана, испитивање граница родног идентитета, што је омогућено травестијом.

У песми *Бег Љубовић* комика и еротика преплетени су на другачији начин. Ту делија девојка одлази за вереником у војску прерушена у ратника. Након рата најзад долази до венчања. Приликом свођења младенаца младожења у својој невести препознаје Опаковић-Муја из боја, те од ње бежи, мислећи да се пред њим налази мушкарац:

„А ту ли си, од курве копиле!

Какву сам ти жалост учинио,
 Што м' нијеси до сад погубио,
 Но си мене ноћас нагрдио?"
 Па побјеже кроз бијелу кулу,
 За њим трчи Хајкуна ђевојка:
 „Не бјеж', бего, драги господаре!
 Није ово Опаковић-Мујо,
 Но Хајкуна твоја заручница!"
 Бјежи бего главе не обраћа,
 А кад виђе Хајкуна ђевојка,
 Е га јадна уставит не може,
 Ево бјеле дојке извадила
 Па је бегу ријеч говорила:
 „Виђи, бего, очи ти виђеле!"
 Тадер се је бего повратио,
 Опет пада на меке душеке (Милутиновић 1837: 107).

Обнаживањем груди јунакиња потпуно раскида с маскулином улогом коју је претходно имала, док се у песми потенцира враћање у женски домен моћи ради репродукције, фингиране у повратку младог брачног пара у кревет, након што се утврди идентитет невесте. Младожењин страх од физичког контакта с мушкарцем, а потом његово бежање од младе, вероватно спадају међу најсмешније ситуације у оквирима наше грађе.

Лакрдија је тек назначена у *Љуби хајдук-Вукосава*, где су стихови који би потенцијално могли имати изразито наглашен хуморно-еротски набој изостављени, сасвим сигурно зато што су били исувише експлицитни:

Ал' ево ти муке од невјесте:
 Не може се распасати млада,
 Да јој Туре не угледа дојке!
 Све мислила, на једно смислила,
 Па му пружи ногу и чакширу:
 „Ој, Турчине, Боичић-Алиле!
 [.....]
 Кад то чуо Боичић-Алиле,
 Преко куле иде назадачке,
 А невјеста за њим потрупачке,
 Из бијеле га изагнала куле,
 Па за њиме затворила врата,
 Па се таде рајет учинила (СНП III: 49).

Да је жена ратница у испуштеним стиховима вероватно позвала Турчина да с њом ноћи, потврђује не само његова реакција, која је једнака оној бега Љубовића из претходно анализираних песме, што такође страхује од истополног односа, већ и варијанта из збирке Новице Шаулића, где јунакиња отворено заповеда Асанаги да јој буде љубавник:

Неће Анђа пиво и ракије,

Но повади плетену канцију,
Па удара агу Асанагу:
„Нећу твоје пиво ни ракије,
Но ми скини са ногу папуче,
Па донеси пиво и дувана;
Вала била, па тако ми дина,
Ноћас ћеш ми бити за цувана⁸¹!”
Асан оде њојзи говорити:
„Богом брате, царева делијо,
Немој ми се дина дохваћати,
Даћу тебе пуну чизму блага;
Како сване и данак осване,
Све ћу вама вољу испунити!” (Шаулић 1929б: 73).

Сплет хумора и еротике на сличан је начин остварен у осмој групи песама, где се делија девојка преобласти, како би посетила бега, а да је он не препозна. Ова скупина укључује мотив болести од ашиковања, при чему је комика превасходно остварена кроз превару и однос између двоје младих. Посебно се издваја песма *Јован-бега надмудрила Мара* која почиње стиховима:

Ашикова Јово и Марија,
Ашикова девет годин' дана.
Јово се је заклињао Мари
Да ће њено обљубити лице! (Пандуревић 2015б: 323).

Мара се прерушава у мушкарца да би се Јови осветила. Своју „маскулиност” потврђује испољавањем насиља, јер на самом уласку у његову кућу удара слушкињу, што је хиперболично наглашено: „Два јој млаза крви полетила / И два бјела зуба излетила” (Пандуревић 2015б: 323).

Она се понаша надмоћно у односу на бега, заповеда му да јој спреми вечеру и припреми постељу, те га позива у кревет, на шта он реагује попут осталих јунака, те из страха од хомосексуалног односа у прерушеној делији девојци не препознаје вољену и одбија је:

Молим ти се, царев арачлија,
Ишћи блага колико ти драго
Да не идем с тобом у ложницу,
Јер ја јесам јединац у мајке,
Препала се моја стара мајка
Препанула од ршума твога (Пандуревић 2015б: 323).

Смеховна димензија заснована је на инверзији родних улога, као и преиспитивању њихових граница у игри моћи, те неспоразуму који произлази из непрепознавања. Хуморно-еротски аспект остварен је кроз помисао на полни однос између два мушкарца, јер испрва повлашћеног епског јунака делија девојка потчињава

⁸¹ Ацуван, цуван је персијска реч која означава младића, љубавника (в. Škaljić 1966: 71).

себи, натеравши га да је моли за милост, након чега њега исмева речима: „Бре Јован-бег ајде спавај с мајком!” (Пандуревић 2015б: 323).

Маскирана жена понижава мушкарца руководећи се његовим страхом, што је очигледно у шалјивим стиховима из Јастребовљеве збирке где је ага заслепљен из бојазни:

Кад спаија легао да спава,
Опет аги овако зборија:
„Или волиш да крај мене спаваш,
Или волиш да ми ноге тареш?”
Алић ага ’вако одговара:
„Ја не волем крај тебе да спавам,
Но ја волем ноге да ти тарем.”
Па му сву ноћ беле ноге таре.
Око њега седамдесет слуга.
Сви видеше гаће туманлије,
Алић ага од стра’ не видио (Јастребов 1886: 315–319).

Заједнички боравак мушкарца и маскиране делије девојке у постељи остварен је у *Женидби Ива Сењанина*:

„Кучко, курво, Сењанину Иво,
Намештај ми госпоцку постељу,
Па ти лези са мном у постељу!”
Ту су млади ноћу преноћили (Николић 1889: 39).

Овде је повод за прерушавање предуга веридба, односно, исувише одужено чекање на удају испрошене девојке, која преузима ствар у своје руке и под маском одлази своје веренику.

У песми *Барјактар Ибро и јауклија му*, где фигурира делија девојка која, маскирана у мушкарца, одлази за вољеним у војску, еротика је наглашена у оствареном физичком контакту између барјактара и паше (заправо прерушене јунакиње). Њих двоје заједно вечерају, момак је служи, сматрајући је за некога ко му је надређен, и припрема јој постељу, те, по њеној наредби, свлачи одећу с ње:

Сједе паша у меке душеке,
Па говори паша господаре:
„Распињи ми ковче уз чакшире!”
Распиње му ковче уз чакшире,
Виђеше се крзли ћифтијани;
Паша Ибри тихо проговара:
„Видиш, Ибро, крзли ћифтијане?
Ја сам имо ђевојку севдаха
Од севдаха ћифтијане дала!”
Па он пружа руку по јастуку,
Па говори Ибри барјактару:
„Разапни ми уз руке рукаве”
Виђеше се белензуке златне:
Паша Ибри тихо проговара:

„Видиш, Ибро, белензуке златне?
Ја сам имо ђевојку севдаха
Од севдаха белензуке дала!”
Ибро шути, ништа не говори (Пандуревић 2015б: 325).

Комично поигравање делије девојке с вољеним кулминира приликом разоткривања њеног идентитета, након чега њих двоје проводе ноћ заједно, а ујутру се размењују одеће и мењају идентитет:

Мили Боже, чуда великога
Синоћ паша голобрад бијаше
А јутрос му осванули брци (Пандуревић 2015б: 325).

Смех изазивају и други догађаји. Рецимо, у песми *Љуба хајдук-Вукосава* жена ратница се ударцима свети своме мужу док га, маскирана у мушкарца, избавља из заробљеништва, јер ју је он у браку шутирао: „Но опрости оне топузине, / Е сам многе ноге осветила” (СНП III: 49).

Трагови обреда сачувани су у мотиву батињања које у бахтиновском смислу подразумева свргавање старе власти и устоличење нове, при чему се промена дешава кроз исмевање, кажњавање (в. Ваhtin 1978: 214).

У једном примеру сестра удара брата којег ослобађа издајући се (заједно са снајом) за пашиног изасланика, како би маска била што веродостојнија, а задатак успешно обављен:

Довати га сестра Тодорова,
Бачи њега за се на вранчића,
Па га бије бичем плетенијем,
Добро маха, ал’ лако удара,
Бијући га преко града пође (СНПр III: 57).

Поред „лаких” удараца смешно је и разоткривање сродника. Наиме, Тодор Задранин препознаје сестру и жену, које га ослобађају прерушене у мушкарце, при чему је јунак приказан унижен у односу на њих две, иако су му оне у истинској друштвеној хијерархији подређене:

„О, тако ви, пашине делије,
Ја бих нешто стидно говорио,
Ма не могу од вашег страха!”
[...]
„Приличан си милој сестри мојој,
А та’ други драгој љуби мојој!”
Међу се се мало насмијаше,
Па одоше зеленом планином (СНПр III: 57).

Шаљив тоналитет епске песме остварен је кроз епитет „стидно” који се уз глагол „говорити” овде приписује јунаку, а не девојци, како је то иначе уобичајено, као и путем самог откривања аутентичног идентитета спасилаца.

За разлику од хуморних ситуација, где су женски чланови породице блаже насилници према оним мушким, јер их ослобађају из ропства, кажњавање и понижававање мушкарца може бити и те како страшно. Оно је присутно у различитим варијантама песме где је главна јунакиња кадуна Хасан-аге Куне, док је освета неподобном мужу немилосрдна: „Па му живу очи извадила, / На посједак главу погубила” (СНП VI: 69).

Приликом анализе, треба узети у обзир њен разлог за иступање у маскулини домен моћи. Наиме, Кунина Златија се маскира, јер њен брак није конзумиран током изузетно дугог временског периода:

„Ево има девет година,
Како си ме удомила, мајко,
Још ја не знам што је мушка глава,
Нит је моје лице обљубљено” (СНП III: 28).

Повод је, дакле, уједно репродуктивног карактера, те подразумева тежњу за продужетком врсте. У том смислу, хуморна димензија ове песме изграђена је на еротици, с једне стране, и испољавању насиља, с друге.

Могу се наћи и други примери немилосрдне освете делије девојке, односно жене ратнице, при чему насиље има комичан карактер, пошто се саосећање са жртвом тешко може остварити, с обзиром на то да она у инфериоран статус прелази с тлачитељске позиције. Стога су стихови у којима жена под маском исмева и пребија Турчина хуморно обојени:

„Стан’, не цвили, Ченђић Алајбего!”
То говори, буздоханом бије:
„Сад ћеш љубит под тобоме земљу” (Богишић 1878: 99).

Силовитост јунакиње јесте вид испољавања моћи, средство којим се она служи не би ли постигла циљ. Смех изазива њен скривени идентитет којег противник није свестан, као и успешно обмањивање, пропраћено потчињавањем мушкарца, при чему је немилосрдно одношење са саговорником део „наступа”, уверење у веродостојност „маскулинитета”.

Грађа обилује таквим примерима. Рецимо, љуба Ивана Задранина се показује као неко кога се треба бојати, јер лажно представљање није довољно да би јој предали затвореника којег жели да ослободи:

Када виђе љуби Иванова,
Пак се бјеше млада насрдила,
Пак извади плетену канцију,
Пут Мемеда загон учинила,
Удари га двадест-тридест пута (СНП III: 58).

У песми *Љуба ускока Рада* комична је снага ударца, пошто жена ратница саставља противника са земљом:

Ка' то виђе Радова љубовца,
С облука је топуз извадила,
Те удари Куну Хасанагу –
Сави главом до зелене траве (СНПр III: 59),

Смешна је и реакција окружења, пошто је се Турци толико уплаше, да је моле за поштеду агиног живота.

Смеховно-еротски аспект мотива делије девојке и жене ратнице остварује се и приликом откривања делова тела који се током деловања у маскулином домену моћи прикривају. У том је смислу репрезентативан монолог Анђелије која одмењује брата, Филипа Мацарина у војсци, када је одраз у води иницијастички враћа феминином идентитету:

„Лишце моје, лијепо ли си ми,
Благо мајци која те родила,
А јунаку који те изљуби –
Дивна л' ће се наљубити лишца!”
Па извади обје своје дојке
И дојкама била говорила:
„Дојке моје, бијеле ли сте ми,
Благо оном суђеном јунаку
Који ће се с вама забављати!” (СНПр III: 59).

Еротску конотацију имају и стихови:

„Расте ли ти у пољу шеница,
Као моја коса под калпаком?
Расту ли ти у башчи јабуке,
Као моје у њедрима дојке?” (СНП III: 40).

Овим речима делија девојка раскида с пређашњим ратничким статусом, алудирајући на сопствено женско тело, чиме изазива јунака који је сумњао у њену „мушкост” и успешно одлази натраг кући остарелом оцу, којег је под маском одменила у војсци.

Постлиминална фаза у песми *Оста када удовица млада* аналогна је претходном примеру:

Ево данас девет годин' дана,
И настаје десета година,
Од како сам у цареву двору
Нико не зна да сам женска страна
Већ свак' мисли да сам мушка глава;
Од данас се сакрити не могу:
Дојке расту, терли-кавад пуца;
Срце куца, хоће да с' удаје,
За Омера, царева бербера (Пандуревић 2015б: 330).

Делија девојка која је од рођења одгајана као мушкарац препознаје сопствено женско тело које је води ка фемининим друштвеним улогама оличеним у жељи за удајом.

Телесна димензија има еротску конотацију у тренутку када превазилази маску, те се коса и груди више не дају прикрити. У корпоралном смислу, посебно се издваја песма *Када Мурад нови бег бијаше* где јунакиња открива свој идентитет, јер је у другом стању које постаје очигледно:

Мили Боже, на свему ти фала!
Већ имаде девет годин' дана,
Да ја дворим Мурат-бега млада,
Нико не зна, да сам женска страна,
Ван Мураде беже, господаре,
Који са мном на душеку спава;
Ал' ево ме преварише дојке,
Свилени ми појас подуљкује –
Живо ми је чедо под појасом!" (Пандуревић 2015б: 332).

Природни раст стомака и дојки током гравидног стања одаје јунакињин пол, при чему ово увећавање подразумева размножавање, умножавање, те је уско повезано с обиљем и плодношћу. Женско тело се након оваквих трансформација више ничим не да прикрити.

Не може се говорити о трудноћи а да се не говори о женки. То је неизбежна асоцијација, јер је трудноћа биолошко стање (посебно функционално стање или физиолошки процес) својствено женкама, покренуто – или може бити покренуто – у њиховом телу. [...] Трудноћа тешко може проћи неопажено у женином животу, толико тај догађај на неко време ремети њен мир и стабилност, проводећи је од статуса жене до статуса трудне жене а затим и мајке (Andrije–Воећ 2010: 457).

У наведеним стиховима хуморна и еротска димензија изграђене су на ситуацији која подразумева измењено женско тело чије одређене делове, услед њиховог неконтролисаног раста током посебног, другог стања, није могуће прикрити. Грудни и трбух потврђују ремећење норме, то јест сведоче о тајном, али континуираном сексуалном односу између бега и прерушене девојке, док се разоткривање њихове афере дочекује уз смех који није злурад, већ на публику има катарзично, окрепљујуће дејство, с обзиром на то да се испитивање родних улога завршава у тренутку када пол, физиологија надрастају род, онемогућавају даље функционисање делије девојке у оквирима маскулинитета услед гравидности. Деловање на граници између два идентитета постаје сложено, јер се мајчинством, као основном биолошком (у традиционалној култури и најзначајнијом друштвеном) улогом жене, јунакињина ратничка функција прекида.

Суштина гротеске управо је у томе што изражава противречну и двострану пуноћу живота, укључујући у себе негацију и уништавање (смрт старога) као *неопходан* моменат неразлучив од *потврђивања*, од рађања новог и бољег. [...] Материјално-телесни принцип тријумфује, пошто резултат увек пружа обиље, пораст (Bahtin 1978: 76).

Назнаке еротике присутне су и у стиховима:

Сад да видиш Анђелије младе;
Њоме врази мироват не даду:
На њедарца дојке изметала,
Хладном их је водом умивала (Осветник 1888: 2),

где се помиње прање груди.

Обнаживање до паса пропраћено је изругивањем јунаку који упркос сумњи није успео да низом испита разоткрије делију девојку:

На нидарја дојке повадила,
Војводи је Пери бесидила:
„Цркни, пукни, Периша војводо!
Ево дојке у младе дивојке,
Видио си, додио се ниси” (HNP II: 36).

Важно је напоменути да поступци обнаживања и прања дојки овде немају само смеховно-еротску димензију. Њихово откривање игра значајну улогу у препознавању сопственог пола, као и у потврди властитог женског тела кроз његове промене које указују на стасалост за удају и родитељство, при чему се допринос колективу превасходно огледа у репродуктивној способности. Грудни су у општем и интернационалном смислу превасходно „симбол материнства, благости, сигурности, помоћи” (Gerbran–Ševalije 2009: 167), њихово значење на првом месту јесте узвишено, чисто.

У песми *Хајдук-дјевојка* јунакињи приликом бацања камена с рамена испадају груди, што један младић примећује:

Како се је руком замахала,
Од доламе пуца попуцала,
На пармаке дојке испадале.
Од хајдука нитко то не види,
Него само Иване чобане (HNP VI: 50).

Еротска димензија песме заснована је на погледу момка, његовог препознавања женских делова тела на наводном хајдуку, те вербализовању онога што је приметио, након чега му делија девојка замера то што није био суптилан:

„Бићеш мучат, да Бог да занима’!
Мога’ си ми обљубити лице,
Нећеш више, вира ти је моја” (HNP II: 36).

Хумор је заснован на испитивању тела и његових граница, о чему сведоче и други примери где постоји сумња у маскулини идентитет делије девојке. Она се подвргава различитим испитима, од којих треба издвојити одлазак на купање, одабраном пошто изискује обнаживање. У том се смислу посебно истиче песма *Дели-Хумија*, пошто је скидање прекинуто договореним дозивањем слуге, баш у тренутку када ишчекивање посматрача кулминира:

Отален се крену Хумијана,
Па улезе у врућа хамама.
Сад да видиш дели-Хумијане:
Разапиње пуца низ рукаве.
Њојзи вели Везировић Мујо:
„Шах-бег, побро, Невесињанине!
Лијепе ти си у мишици руке,
Да је така лијепа ђевојка,
Ваљала би три царева града!”
Хума шути, ништа не говори,
Већ распиње копче и тозлуке.
Њојзи вели Везировић Мујо:
„Шах-бег, побро, Невесињанине!
Какве ли си ноге у топузу,
Да је така лијепа ђевојка,
Ваљала би Босне пашалука!
Она шути, ништа не говори,
Разапиње пуца низ њедарца.
А да видиш Везировић Муја,
Колике је очи отворио,
Колика је уста развалио!
Чу се вика са хамамских врата:
„Ко је овђе Шах-бег Диздар-ага?” (Кашиковић 1927: 87).

Постепено скидање одеће повећава очекивања посматрача. Стога је Мујина реакција готово анимална, а слика разрогачених очију и разјапљених уста посебно комична. О значењима фацијалне гротеске пише Бахтин:

Гротеска се тиче само *исколачених очију* [...] јер њу занима све што *излази, иштрчи и бочи се* из тела, све што тежи да прекорачи границе тела. У гротески нарочит смисао добијају све *израслине и избочине*, све што продужава тело и повезује га с другим телима или са вантелесним светом. Осим тога, исколачене очи занимају гротеску јер су сведочанство *чисто телесног напрезања*. Али за гротеску су на лицу најзначајнија *уста*. Она доминирају. Гротескно лице се, у суштини, своди на *разјапљена уста* – све остало само су *оквири за та уста*, за тај *телесни понор који зјапи и гута* (Bahtin 1978: 333).

На Мујагином лицу оцртава се сексуални апетит, жеља његовог тела за освајањем туђег и различитог, што у контексту смеховно-еротског начела подразумева чежњу за спознајом женске корпоралности, прикривене мушком одећом и држањем.

На самом крају песме, током постлиминалне фазе, јунакиња исмева свог саборца, када успе да побегне тако што му показује груди:

Кад је млада воду пребродила,
Разапиње пуца низ њедарца,
Па дозива Везировић Муја:
„Види Мујо, њима не видио!
Ово није Шах-бег Диздар-ага,
Вет је ово Дели-Хумијана!” (Кашиковић 1927: 87).

Са смеховног аспекта интересантна је песма *Војевање Ружице девојке* где се сумња у „мушкост” делије девојке јавља када јунакиња учини гест својствен женском родном идентитету:

Пише писмо Ружица девојка,
Пише писмо свом рођеном баби,
И пишући перо испустила,
Мед колена лако ухватила.
То је гледо царе господаре,
По том позно да је женска глава (Николић 1889: 27).

До разоткривања долази услед Ружичиног инстинктивног покрета, што је у Николићевој збирци пропраћено посебно занимљивом фуснотом у којој се цитирани стихови коментаришу с аспекта социјалне норме:

„Женске, кад што испусте, обично скупе колена и на коленима ватају оно, што су испустиле, дочим код мушких бива сасвим обратно тј. рашире ноге и оно што су испустили пада на земљу. Ово ми је рекла певачица и ја сам на то мотрио и осведочио сам се да је тако” (Николић 1889: 27).

Потврда разлика у понашању припадника мушког и женског пола, односно, диференција међу маскулиним и фемининим улогама у патријархалној култури потврђена је не само у стиховима, већ и од стране извођача, те записивача, који такође припадају истој традицији. Комика функционише кроз однос извођача и рецепијената према ономе о чему се пева.

Након анализе појединачних случајева, закључујемо да су елементи хумора у нашој грађи неретко еротски обојени. Смех изазивају оне ситуације које су у оквирима патријархалне културе табуисане. Сам чин маскирања подразумева обрнуто понашање, при чему је важно нагласити да се његови извори налазе у народној смеховној култури где доминира материјално-телесно начело (Bahtin 1978: 27), при чему се тело поистовећује с космосом.

У обредној пракси Срба то је очигледно код задиркивања бабе/ младе/ снашке, где се може говорити и о траговима андрогиности, пошто је овај члан коледарске поворке припадник мушког пола, али у ритуалу истовремено представља женски принцип.

Светковина омогућава преузимање другог идентитета, промену:

Због тога је празнично понашање, као и карневал, некада одређивано као „време смене, међупростор”, кад долази до укидања норми (инверзија свакодневице која је „структура”, а празник је „антиструктура”) те је у складу с тим за њега карактеристично антипонашање (Карановић–Јокић 2009: 6).

У епској грађи ритуални карактер слаби, а добија нови смисао: постизање одређеног циља, превасходно очувања заједнице од ремећења, с обзиром на то да је узрок преласка из маскулиног у феминини домен моћи (и обратно) готово по правилу одбрана ширег или ужег колектива. Места где су очувани смеховни и еротски елементи указују на обредни извор трансродног прерушавања, при чему није искључено да у издвојеним песама има остатака карневалске гротеске тела, која, између осталог, подразумева обједињавање супротних начела (у овом случају женског и мушког принципа спојених у једном телу). Тиме се истовремено активирају и трагови андрогиности.

Мирјана Детелић примећује да се еротика у епском жанру развија онда када завлада хаос, чиме се може оправдати и наш приступ мотиву маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца, јер смо посебно нагласили да травестији претходи специфична ситуација, која истовремено функционише и као услов и као оправдање за иступање из маскулиног у феминини, односно из фемининог у маскулини домен моћи. Поремећен ред ствари допушта кршење друштвене норме, што се да објаснити питањем које се односи на четврту групу песама „паша је тражио да обљуби девојке (’а да није...’)” (Detelić 2000: 414).

Угрожавање ужег или ширег колектива нагони заједницу да се брани од опасности свим расположивим средствима, чак и по цену огрешења о друштвену норму, јер до замене родног идентитета (око којег се расплићу и хуморна и еротска димензија песама), те кршења правила – чини се оно што у нормалним околностима није допуштено – долази како би се исти ти закони, који су привремено укинута, одбранили и одржали заједно са њеним носиоцима.

О забрани је тешко говорити, не само због разноврсности њених предмета, већ и због извесне нелогичности. Поводом исте ствари, увек су могућа два супротна става. Нема те забране која не би могла бити прекршена. Преступ се често прихвата, па чак и прописује (Bataj 1980: 71).

Норма се у нашој грађи извргава руглу, пошто се, како епски јунак, тако и делија девојка, одосно жена ратница, добро сналазе у улогама које су у друштву резервисане за припаднике супротног родног идентитета. Мотив маскирања мушкарца у жену подразумева пародију епске матрице. Захтев за витештвом који обавезује ратника на

часну борбу се крши, пошто се противник побеђује на превару. Мотив прерушавања жене у мушкарца такође показује да је подела социјалних функција с обзиром на полну/родну припадност конструкт, при чему је исмевање очигледно када јунакиња врши насиље, кажњава и понижава мушкарца, што јој обезбеђују чиновни пределовања тела и преоблачења. Иако се норматив преиспитује, он се не превазилази, нити се укида, јер се након демаскирања иницијант изнова утемељује у роду којем припада.

У начелу, смешовно-еротска димензија мотива прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца заснована је на превари, при чему чин прерушавања функционише као средство обмане противника и ствара забуну на чијим се основама комика и еротика даље граде. Хуморне ситуације развијају се око испитивања прерушеног тела, било да до физичког контакта долази између два мушкарца (где један од њих мисли да је пред њим девојка), било да је реч о две жене (од којих једна погрешно сматра да је крај ње младић). Подједнако су смешни и мушко-женски односи у ситуацијама када епски јунак прерушен у жену остварује физички контакт с девојком коју жели да освоји, као и страх мушкарца када делија девојка или жена ратница тражи од њега да с њом проведе ноћ у постељи. Ми се, заправо, смејемо незнању онога који је обманут, широком пољу могућности које травестија отвара, што наилази на одобравање колектива управо кроз хумор, као још једну од потврда поремећеног поретка. Да нема потребе за кршењем норме, не би дошло до замене родних улога, нити би та инверзија довела до низа различитих догађаја где се одвија пропитивање устаљених закона, односно, не би се десио инцидент, у чијим су оквирима комика и еротика српских усмених епских песама најлакше оствариве.

5. КОНСТАНТЕ У СИЖЕЈНОМ МОДЕЛУ УСМЕНИХ ЕПСКИХ ПЕСАМА С МОТИВОМ МАСКИРАЊА МУШКАРЦА У ЖЕНУ И ЖЕНЕ У МУШКАРЦА

Термин сижејни модел у контексту проучавања усмених епских песама користи се да би се означила „нека врста најмањег заједничког садржиоца свих песама једног круга варијаната, односно апстрактна чланковита структура сачињена од сегмената у оквиру којих су на специфичан начин 'похрањени' композициони мотиви који се могу наћи на одговарајућим мотивским местима у појединачним, конкретним песамама” (Делић 2006: 52). При томе не треба мешати варијанту песме и њен сижејни модел везан за распоред и оствареност мотива у појединачним песамама (в. Делић 2014: 104). Сижејни модел „обједињује тематско-композициони принцип” (Петковић 2012: 250).

Када је реч о мотиву маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца, могуће је одредити константе у сижејном моделу свих песама наше грађе. Поменуто константе Данијела Петковић назива матрицом, док за променљиве елементе користи термин варијабла (в. 2013: 169–189). С тим у вези треба нагласити да ће се ова дисертација задржати на ономе што је константа у сижејном моделу песама у оквирима овде обухваћеног корпуса, зато што би проучавање варијабли изискивало истраживање једнаког обима као оно које је досад предузето. Стога ћемо то оставити за неку другу прилику.

С обзиром на то да је мотив замене родног идентитета готово по правилу главни мотив у појединачним примерима наше грађе, не изненађује чињеница да управо он одређује матрицу сижејног модела усмене епске песме. Епски јунак у женској одећи, делија девојка и жена ратница главни су ликови тих песама и они у значајној мери моделују њихов сиже.

Интеракција јунака и сижеа је процес који захтева међусобно прилагођавање, избалансираност и уклапање. Промене којима подлежу оба комбинаторна елемента нису увек равномерно распоређене. Понекад је стабилнији сижејни модел, други пут већу снагу носи јунак, те потчињава модел (Петковић 2019: 378).

Сижејни модел у својим константама одређен је доминантним мотивом и главним јунацима. Наиме, мотив замене родног идентитета по правилу моделује сиже, при чему се дају издвојити непроменљиви елементи.

Досад је већ истицано да сижејни модели имају одређена ограничења.

Стабилност сижејног модела није апсолутна, односно две конкретне реализације истог сижејног модела могу се разликовати, у већем или мањем броју елемената, те се може говорити о мањим или већим модификацијама сижејног модела. Главни проблем који се овде јавља је где поставити границе модела, који обим модификације сижеа сматрати новим моделом (Клеут 1987: 199).

Марија Клеут међу првима код нас поставља ово значајно питање. Корпус њене докторске дисертације обухвата широк круг песама где фигурира Иван Сењанин, јунак који је, како смо видели, и у нашој грађи, уклопив у различите делокруге и јавља се и као мушкарац маскиран у жену ради избављања побратима из тамнице (HNP IX: 17), али и као неко ко мења родни идентитет да би обљубио девојку на превару (Karaman 1885: 33–36; Осветник 1888: 18; Кордунаш 1891: 26; Raić 1923: 8–9, 5, 66–67, 25; Prčić 1939: 70; HNP VI: 35; Bersa 1944: 373), или да би се сакрио од некога ко би га могао затећи с љубавницом (СНП VI: 65; Стојадиновић 1869а: 7; Осветник 1888: 26). У једној од најпознатијих варијанти с мотивом жене ратнице, *Куниној Златији* Иван Сењанин је мушкарац за којег се јунакиња након освете првом и недоличном мужу преудаје (СНП III: 28; СНП VI: 69; СНПр III: 29; Шаулић 1929а: 13).

Мада је тешко исцртати јасне границе сижејних модела, то не значи да је немогуће трагати за сижејним константама у одређеном кругу песама. Нас у овом тренутку интересују заједнички садржатељи сижеа свих примера наше грађе, док ћемо променљиве елементе (варијабле) засада оставити по страни.

Да је ипак изводљиво одредити непроменљиве елементе сижејног модела, тврди и својим истраживањима доказује Лидија Делић:

Међутим, без обзира на начелни проблем одређења граница сижејних модела, пракса говори да се оквири доста поуздано дају успоставити и да, без обзира на широке могућности померања, постоје релативно стабилна мотивска и композициона језгра која се с великом вероватноћом остварују у конкретним песмама (2006: 53).

С обзиром на то да мотив замене родног идентитета подразумева најпре прерушавање, потом деловање под маском, затим и разоткривање идентитета, при чему је инверзија условљена спољним околностима, у најопштијем смислу схема тока радње карактеристична за наш целокупан корпус изгледала би овако:

1. долази до својеврсне кризе на нивоу колектива или, евентуално, у свести појединца (специфична ситуација која претходи обреду прелаза);

2. услед измењених околности мушкарац или жена се прерушавају и пределују своје тело, како би несметано деловали у оквирима фемининог, односно маскулиног домена моћи, све ради превазилажења кризе (прелиминална фаза обреда прелаза);

3. епски јунак, делија девојка и жена ратница делују под маском (*incognito*) усмерени ка одређеном циљу (лиминална фаза обреда прелаза);

4. након испуњеног задатка јунак или јунакиња разоткривају свој аутентичан идентитет и поново се интегришу у заједницу којој припадају (постлиминална фаза обреда прелаза).

Свака од наведених етапа радње има своју појединачну схему која се разликује од песме до песме а одређена је, како подврстом главног мотива (односно чињеницом да ли се прерушава мушкарац или жена), тако и узроком маскирања, односно циљем који епски јунак, делија девојка или жена ратница желе да постигну, по принципу узрочно-последичне везе.

У поглављу посвећеном специфичној ситуацији песме су ради лакше анализе подељене у девет, односно деветнаест група (свеукупно двадесет и осам), при чему би се и у оквиру сваке издвојене скупине могао одредити барем по један засебан сижејни модел, када бисмо у обзир узели и варијабле. Међутим, као што је већ напоменуто, овде нећемо конституисати схему етапа радње приликом конкретизације мотива замене родног идентитета у појединачним песмама. Нама је у овом тренутку значајније да пратимо константе и закључимо да су оне условљене појавом специфичних јунака – мушкараца маскираног у жену и жене прерушене у мушкараца.

Још једна напомена коју не смемо изоставити јесте да делију девојку и жену ратницу нипошто не посматрамо као споредног јунака – помоћника који мења мушког сродника у војсци или на мегдану (у контексту прве групе песама), односно избавља га из тамнице (у смислу једанаесте скупине), то јест преводи сватове преко амбивалентног простора (у оквиру осамнаесте групе).⁸² Наш циљ је био да посебно нагласимо како јунакиња преузимањем мушке одеће, оружја, коња и других артефаката прелази из подређеног у надређени статус и тиме привремено мења домен моћи. Она излази из пасивног у активно стање, при чему се њено деловање не задржава тек на делокругу помоћника, већ она постаје главни јунак који треба да испуни одређену мисију. Исто тврди и Данијела Петковић, смештајући круг песама из наше прве и друге групе у модел војевања у царској војсци, при чему наводи да је реч о најпознатијем примеру реализације мотива делије девојке у српским усменим епским песмама. „За девојку у мушком оделу обавезно се везује делокруг главног јунака” (Петковић 2019: 145).

Родна инверзија у усменим епским песмама изискује промену парадигме читања мушких и женских ликова којима маска мења поље деловања. На пример, невесту у делијском оделу не треба тумачити као помоћника у савладавању препреке зато што она

⁸² С тим у вези упореди истраживања Данијеле Петковић (2008: 103; 2013: 171–175, 181).

никоме не помаже, већ све чини сама и то на сопствену иницијативу, одређујући пре свега личну судбину. Њен амбивалентан положај током свадбеног обреда чини је погодном за сваку врсту инверзије. „За разлику од младожење, невеста је иницијант у правом смислу те речи: одвојена од родитељског култа, а још неприхваћена у нови, она је биће отворено свим утицајима и медијум који те утицаје може да шири” (Детелић 2017: 105).

Осим тога, делија девојка из прве и треће групе може се тумачити као другостепени заточник зато што мења неког у испуњавању задатка (в. Петковић 2013: 421). При томе треба имати на уму следеће:

И мада би се, на први поглед, функција заточника могла олако изједначити с Проповим помоћником, наративна логика ову релацију оповргава. Иако помоћник у бајци, попут заточника у епској песми, замењује јунака у решавању тешких задатака [...] он никад неће потиснути јунака у други план, нити преузети његов делокруг. [...] Заточник у епској песми може бити помоћник, али само као споредан лик, тј. ако му припада мали део сужејног тока, а његово деловање не пређе границе епизоде. Када је заточников подвиг окосница сужеа, а то је најчешћи случај, онда он егзистира као посебна врста јунака (Петковић 2011: 418).

У контексту мотива маскирања мушкарца у жену, колективним заточником сматра се хајдучка чета (из четврте групе) која тежи да противника савлада на превару, док у оквиру пете скупине такође имамо заточника. На то указује Данијела Петковић:

Скупина заточника која заједно дела, а у којој се више не могу издвојити појединачно именовани јунаци, припада типу колективног заточника – компетитивног или кооперативног. [...] Грујица (или Мијат Томић) и његових 30 хајдука, преобучени у женско одело, позвани су да убију пашу насилника и његову пратњу. [...] Чета наступа кооперативно, сваки хајдук реши свог противника (Петковић 2011: 427).

Пратећи константе у сужејном моделу, могуће је извести закључак да је мотив маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца нераскидиво везан за обреде прелаза. Прича о иницијацији уткана је у сваку од песама наше грађе и представља њен непроменљив, древни слој⁸³. У том би се кључу све варијабле могле протумачити као млађи слојеви песама. На пример, присуство или одсуство провера маскулиности или фемининости не ремети нашу четвороделну схему, само је надограђује.

На самом крају остаје нам да понудимо графикон константи у сужејном моделу српских усмених епских песама с мотивом маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца.

⁸³ О древном, митском слоју као константи сужејног модела различитих варијаната одређене песме писала је Лидија Делић истражујући примере *Марка Краљевића и Мине од Костура*, у чијој је основи тема социјалног прерушавања, односно преоблачење Марка Краљевића у калуђера (в. 2009б: 523–544).

Константе у сужејном моделу српских усмених епских песама с мотивом прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца

ТРЕНУТАК КРИЗЕ
(СПЕЦИФИЧНА СИТУАЦИЈА КОЈА ПРЕТХОДИ ОБРЕДУ ПРЕЛАЗА)

ПРЕЛИМИНАЛНА ФАЗА ОБРЕДА ПРЕЛАЗА
(МАСКИРАЊЕ)

ЛИМИНАЛНА ФАЗА ОБРЕДА ПРЕЛАЗА
(ДЕЛОВАЊЕ ПОД МАСКОМ)

ПОСТЛИМИНАЛНА ФАЗА ОБРЕДА ПРЕЛАЗА
(ДЕМАСКИРАЊЕ)

6. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Да је методолошки приступ мотиву маскирања мушкарца у жену и жене у мушкарца с аспекта обреда прелаза оправдан, сведоче песме у којима је овај мотив остварен као прича о иницијацији, што потврђују и константни елементи сижејног модела, о чему смо писали у претходном поглављу. Јунак се не може померити на виши ступањ друштвене лествице, све док се не докаже и као успешан ратник и као умешан љубавник. У статусу такође напредују делија девојка и жена ратница, јер се на крају песама неретко удају, док невеста која преводи сватове преко амбивалентног простора има посебно осетљив положај, на прагу, јер је свадба један од три значајна обреда прелаза током човековог живота.

Тростепена подела на прелиминалну, лиминалну и постлиминалну фазу, у чијим је оквирима за нас посебно значајан средишњи ступањ, односно боравак на међи два родна идентитета, може се објаснити човековим поимањем бескраја и покушајем његовог распарчавања. Наиме, уколико одређени просторни или временски оквир, чији нам крај и почетак нису емпиријски докучиви, желимо да поделимо и дефинишемо, с математичке тачке гледишта, једино га је могуће рашчланити на три дела и то исцртавањем круга унутар безграничног универзума. Тај би круг означавао свет који је доступан нашим чулима, оно што нам је познато, док се све оно што је недокучиво, несазнатљиво и мрачно налази изван тог круга. Ова два дела разграничена су кружницом, линијом која представља границу између одређене и неодређене зоне. Она се налази у средишту троделне васионе и представља релативну вредност која је подложна мењању. Њу је могуће развући или сузити, при чему њено померање омогућава промену видика, отвара простор за инвенцију, односно преосмишљавање координата којима је уређена егзистенција једне заједнице.

С временског аспекта, унутрашњост круга означавала би прошлост, кружница би била садашњост, док би све оно изван круга представљало будућност. У контексту простора, кружна линија јесте међа којом смо себи препречили даље кретање и која рашчлањује познато окружење од оног непознатог. Најједноставније објашњено, кружница се налази између неба и земље и на њој је човеку дата могућност избора, креације и стварања живота.

У контексту трочлане схеме обреда прелаза место за инвенције, пропитивање и промене друштвених структура свакако припада лиминалној фази. О томе је писао и Виктор Тарнер:

О обреду најрадије мислим као о *представи, упризорењу*, а не правилима и одредбама. Правила „уоквирују” обредни процес, али обредни процес надилази властити оквир. [...] Представа се преображава. Правила заиста могу „уоквиравати” представу, али „занесеност” акцијом и интеракцијом унутар тога оквира може створити дотад непостојеће увиде, чак нове симболе и значења, који се могу укључити у наредне представе. [...] Јер у добро изведеном обреду недвојбено постоји моћ преображавања. [...] Обред *преображава*, а преображај највише долази до изражаја у обредном „рађању” из лиминалне изопћености – барем у обредима животне кризе (1989: 166–169).

Када је реч о бинарној опозицији мушко – женско, важно је напоменути да се у оквиру нашег корпуса преваходно испитује граница између ових вредности, која се чином маскирања, поступцима пределовања тела, те преузимањем различитих предмета релативизује. Епски јунак, делија девојка и жена ратница преласком у супротни родни идентитет постају амбивалентни, двозначни носиоци различитих значења, при чему облачење и понашање у јавности функционишу као језик – они означавају индивидуу коју околина доживљава у складу с њеним наступом. Уколико тело, у смислу полне припадности, ограничава човека, јер биолошки одређује јединку која је предодређена или да оплођава, или да рађа, активност тога тела ван ових физиолошких оквира не мора нужно бити ограничена у сваком другом смислу, а поготово не у контексту друштвеног деловања. Наш корпус потврђује да је родна припадност конструисана категорија, те да се мушкарац добро сналази у феминином делокругу, као и да жена одлично функционише у оквиру маскулиног домена моћи. Одевање у једној култури социјално одређује појединца и шаље сасвим очигледан, визуелни сигнал окружењу. Драгоценост овде анализираних грађе и мотива замене родног идентитета огледа се у говору о боравку на граници, као и могућности њене преформулације; наравно, уз поштовање друштвене норме, како би овакав преступ уопште био изводљив.

Аналитичко-синтетички и компаративни приступ мотиву прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца у српским усменим епским песмама јасно показује како се постављањем појединца на границу између два родна идентитета све представе о мушком и женском коду пропитују и релативизују, пошто се међа између супротних вредности показује као нестатична, с обзиром на то да ју је могуће померати у различитим правцима. Иако је граница релативна и подложна промени, њу није могуће укинути, пошто дели простор који човек емпиријски може докучити од бесконачне, неиспитане зоне.

Почетна и крајња тачка човековог трајања свакако су познате, оно што подразумева стварање, креацију, инвенцију јесте празнина између рођења и смрти која тек треба да буде исписана – живот сам.

Уосталом, српске усмене епске песме с мотивом прерушавања мушкарца у жену и жене у мушкарца сведоче о томе да је у свести народа живела и преносила се идеја о могућности избора, односно опредељења за ризични подухват, опасну активност насупрот предаји која је једнака помиреном неделању ради сопствене безбедности⁸⁴. Замена родног идентитета најчешће се врши ради очувања заједнице, било да је реч о породици, било да је реч о народу. У причу о борби за достојанствен живот у оквирима традиционалне културе патријархалног типа уткана је прича о иницијацији, односно доказивању јединке да је кадра заузети одређени статус у друштву, кретати се у својеврсном међустању, онда када наступи криза, и то на рубу два пола/ рода; мушког – женског, маскулиног – фемининог; односно ознака неожењен – ожењен, неудата – удата; то јест, младић – мушкарац, девојка – жена. Чак и када се на први поглед чини да епски јунак, делија девојка или жена ратница напуштају зону комфора (из познатог излазе у непознато) ради сопствене користи, пажљивим тумачењем могуће је доћи до другачије интерпретације. На пример, у песми *Кунина Златија* (у кругу варијаната) јунакиња се прерушава у мушкарца како би изашла из нефункционалног брака и преудала се. Међутим, она тим чином чува сопствену функцију у оквирима патријархалне заједнице у жељи да се оствари у супружничкој и мајчинској улози као основним смислом њеног породичног и друштвеног живота, а што јој је испрва онемогућено.

Циљ прерушавања јесте поновно успостављање нарушеног реда. У контексту нашег корпуса маскирању претходи хаос, опасност за заједницу, што је подробно објашњено у поглављу *Специфична ситуација која претходи обредима прелаза*. Током прелиминалне фазе иницијант се припрема за привремено напуштање сопственог и улазак у туђи делокруг, да би у стању лиминалности успешно функционисао и постигао оно ради чега се прерушио, док након обављеног задатка наступа постлиминална фаза и повратак у аутентични родни идентитет.

Трансформација психофизичког „хаоса” у социјални „космос”, социјално обуздавање и регулисање личних емоција збивају се током целог човекова живота, пре свега, помоћу обреда. [...] Најважнији и најужорнији прелазни обред је иницијација. [...] Тај прелаз укључује физичке провере издржљивости, болну операцију посвећења и овладавање основима племенске мудрости у облику митова који се инсценирају међу

⁸⁴ Ова је идеја свеприсутна у српској усменој књижевности, поготово у контексту косовског мита, чија је суштина управо у опредељењу владара и народа за часну смрт, зато што се не пристаје на помирени живот у ропству који је недостојан човека.

посвећеницима. Иницијација обухвата и симболичну привремену смрт и контакт са духовима, који отвара пут за оживљавање или, тачније, за поновно рођење у новом својству. [...] Дакле, судбине појединаца повезују се са општим ритмом племенског и природног живота путем ритуала, али и митови, такође, играју ту извесну улогу, будући да они одређују социјалне и моралне санкције уз помоћ приповедних парадигми (Meletinski 1983: 203).

Налазити се између два стања, односно две опречне вредности – мушкарца и жене – у међупростору, пресеку два скупа, подразумева сагледавање граница обе стране, при чему се истовремено и обухвата и не обухвата свака од те две вредности (јер епски јунак, делија девојка и жена ратница истовремено јесу и мушкарац и жена, односно нису ниједна од те две вредности током лиминалне фазе), чиме се отвара увид у односе између свих значења и функција која се приписују одредницама маскулино и феминино. Помак на социјалној лествици, спознаја себе, те спремност да се досегне виши ниво врши се управо у кризним ситуацијама.

Маскирање као чин афирмише постојање неког другог изван нашег сопства. Сам разлог прерушавања тиче се окружења једне индивидуе, њеног односа према некоме или нечему до чега јој је стало, било да је реч о члану породице, било да се ради о ужој заједници или ширем колективу, поготово у одсудном тренутку. Тај моменат опште кризе ремети и поједница који се тада налази у одређеној врсти искушења, при чему се његов допринос породици или друштву сагледава према његовом односу према другом, ближњем или општем добру. Зато песма такве појединце и памти, опевајући тренутак када се доказују као јунаци.

Схема троделног поимања света:

Простор изван круга – будућност; недосежно поље; непознато



Кружница –
садашњост; међа
која ограничава
кретање

ИЗВОРИ

1. Антонијевић, Д. (1971). *Алексиначко поморавље*. Београд: Српска академија наука и уметности.
2. БВ – Кашиковић, Н. Т. (прир.) (1891). *Босанска вила*, Год. 7, Бр. 9–10, 11.
3. Беговић, Н. (1885). *Српске народне пјесме из Луке и Баније. Књ. I*. Загреб: Штампарија Ф. Фишера и др.
4. Bersa, V. (1944). *Zbirka narodnih porievaka (iz Dalmacije)*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.
5. Vjelovučić, N. Z. (1910). *Pjesme s Pelješca ili rćanska pjesmarica*. Dubrovnik: Brzotiskom Dubrovačke hrvatske tiskare.
6. Blažinčić, V. (1920). *Narodne pjesme*. Petrinja: A. Miloševa.
7. Бован, В. (прир.) (1964). *Народна књижевност Срба на Косову. Лирске песме I–II*. Приштина: Јединство.
8. Бован, В. (прир.) (1989). *Народна књижевност Срба на Косову и Метохији*. Приштина: Јединство.
9. Бован, В. (прир.) (2000). *Обредне народне песме: студентски записи српских народних умотворина на Косову и Метохији*. Приштина – Бања Лука – Исток: Институт за српску културу Бесједа – Дом културе „Свети Сава”.
10. Божишић, В. (1878). *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*. Биоград: Државна штампарија.
11. Вошковић Stulli, М. (1964). *Pet stoljeća hrvatske književnosti. Narodne epske pjesme II*. Zagreb: Matica hrvatska – Zora.
12. Васиљевић, М. А. (1950). *Југословенски музички фолклор*. Београд: Просвета.
13. Vraz, S. (prir.) (1847). *Kolo: članci za literaturu, umetnost i narodni život. Knj. V*. Zagreb: K. P. Ilirska nar. tiskarna Ljudevita Gaja.
14. Delorko, O. (1969). *Ljuba Ivanova: hrvatske starinske narodne pjesme sakupljene u naše dane po Dalmaciji*. Split: Matica hrvatska.
15. Ђорђевић, Д. – Златановић, М. (1990). *Народне песме из лесковачке области*. Београд: САНУ.
16. Ђурић, В. (1977). *Антологија народних приповедака*. Београд: Српска књижевна задруга.
17. Glavić, V. M. (1889). *Narodne pjesme iz usta i rukopisa. Knj. I*. Dubrovnik: D. Pretner.

18. Danilov, I. – Petranović, B. (1861). *Vienac uzdarja narodnoga o Andriji Kačić-Miošiću: na stolietni dan preminutja*. Zadar: Demarchi-Rougier.
19. EP – Геземан, Г. (прир.) (1925). *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*. Београд – Сремски Карловци: Издање приређивача.
20. Златановић, М. (1967а). *Игличе венче над воду цвета: народне песме из Врања и околине*. Врање: Раднички универзитет.
21. Златановић, М. (1967б). *Нишна се звезда по ведро небо: народне песме из Врања и околине*. Врање: Раднички универзитет.
22. Златановић, М. (1982а). *Лирске народне песме из јужне и источне Србије*. Београд: Народна књига.
23. Златановић, М. (1982б). *Народно песништво Јужне Србије*. Врање: Народни музеј.
24. Златановић, М. (1994). *Народне песме и басме Јужне Србије*. Београд: САНУ.
25. Istra. (1924). *Istarske narodne pjesme*. Опатја: Istarska književna zadruga.
26. Јанковић, Љ. С. – Јанковић Д. С. (1952). *Народне игре. Књ. VII*. Београд: Просвета.
27. Јстребов, И. С. (1886). *Обычаи и пѣсни турецкихъ Сербовъ: (въ Призрѣнѣ, Ипекѣ, Моравѣ и Дибрѣ): изъ путевыхъ записокъ И. С. Ястребова. С.-Петербургъ: Типографія В. С. Балашева*.
28. Karaman, D. S. (1885). *Marjanska vila ili sbirka narodnih pjesama sakupljenih u Spljetu*. Split: A. Zanoni.
29. Караџић, В. С. (1852). *Српски рјечник истумачен немачкијем и латинскијем ријечма*. Беч: Штампарија Јерменскога намастира.
30. Караџић, В. С. (1867). *Животи и обичаји народа српскога*. Беч: У наклади Ане удове В. С. Караџића.
31. Кашиковић, Н. Т. (1927). *Народно благо. Књ. I*. Сарајево: Књижарница Николе Т. Кашиковића.
32. Керкез, Ј. (2006). *Антологија делија девојка*. Београд: Деве.
33. Кића (1924). *Кићине песме: збирка српских народних песама. Књ. I*. (1924). Београд: Уредништво „Киће”.
34. Кића (1926). *Кићине песме: збирка српских народних песама. Књ. II*. (1926). Београд: Уредништво „Киће”.
35. Клеут, М. (1990). *Из колебе у дворове господске: фолклорна збирка Милице Стојадиновић Српкиње*. Нови Сад – Београд: Матица српска – Институт за књижевност и уметност.

36. Клеут, М. (2010). *Једноставни облици народне књижевности*. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
37. Кордунаш, Б. М. (1891). *Српске народне пјесме*. Нови Сад: Браћа М. Поповић.
38. Кордунаш, Б. М. (1892). *Збирка српских народних умотворина из Горње Крајине. Књ. II. Српске народне пјесме слијенца Раде Рапајића*. Нови Сад: А. Пајевић.
39. Кућац, Ф. (1881). *Južnoslovenske narodne popevke. Knj. IV*. Zagreb: С. Albrecht.
40. Kurelac, F. (1871). *Jačke ili narodne pјsme prostoga i neprostoga puka hrvatskoga*. Zagreb: Dragutin Albrecht.
41. Kurt, M-Dž. (1902). *Hrvatske narodne ženske pjesme (muslimanske). Sv. I*. Mostar.
42. Krstić, B. (1984). *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*. Beograd: SANU.
43. Мијатовић, С. (1907). Обичаји српског народа из Левча и Темнића. *Српски етнографски зборник, VII/ III/ IV*.
44. Милутиновић, С. С. (1837). *Пјеванија црногорска и херцеговачка*. Лајпциг: Издање приређивача.
45. Николић, Г. А. (1889). *Српске народне песме из Срема, Лике и Баније*. Нови Сад: Браћа М. Поповић.
46. Огњановић, И. (прир.) (1875). *Јавор. Бр. XXVI*. Нови Сад: Брзотиском епископске печатње.
47. Осветник, М. (1888). *Разне српске народне пјесме*. Нови Сад: Браћа М. Поповић.
48. Пандуревић, Ј. (2015б). *Из фолклорне ризнице Босанске виле: епско-лирске пјесме. Књ. II*. Нови Сад – Београд – Бања Лука: Матица српска – Институт за књижевност и уметност – Друштво чланова Матице српске у Републици Српској.
49. Пантић, М. (1964). *Народне песме у записима XV–XVIII века*. Београд: Просвета.
50. Parry, M. – Lord, A. V. (прир.) (1953). *Srpskohrvatske junačke pjesme. Knj. II*. Kembridž – Beograd: Harvard University Press (SAD) – Srpska akademija nauka.
51. Parry, M. – Lord, A. V. (прир.) (1954). *Srpskohrvatske junačke pjesme. Knj. I*. Kembridž – Beograd: Harvard University Press (SAD) – Srpska akademija nauka.
52. Поповић, Ђ. (прир.) (1868). *Даница: лист за забаву и књижевност. Бр. IX*. Нови Сад: Игњат Фукс.
53. Prčić, I. (1939). *Vunjevačke narodne pisme*. Subotica: J. Horváth.
54. Рајковић, Ђ. (2003). *Српске народне песме из Славоније*. Београд: Удружење Срба из Крајине и Хрватске – Књижевно друштво „Свети Сава”.

55. Радовановић, В. С. (1931). *Маријовци у песми, причи и шали: неколико прегрити из ризнице духовног блага Јужносрбијанаца*. Скопље: Шт. В. Димитријевић.
56. Raić, В. (1910). *Narodno blago: narodne pjesme i poslovice*. Subotica: Tiskara Svetog Antuna.
57. Raić, В. (1923). *Narodno blago: zbirka narodnih pjesama i poslovice. Knj. I. Svatovske pjesme*. Subotica: Štamparija E. Rajčić.
58. СНП I – Караџић, В. С. (1841). *Српске народне пјесме. Књ. I*. Беч: Штампарија Јерменскога манастира.
59. СНП II – Караџић, В. С. (1845). *Српске народне пјесме. Књ. II*. Беч: Штампарија Јерменскога манастира.
60. СНП III – Караџић, В. С. (1846). *Српске народне пјесме. Књ. III*. Беч: Штампарија Јерменскога манастира.
61. СНП IV – Караџић, В. С. (1867). *Српске народне пјесме. Књ. IV*. Беч: Штампарија Јерменскога манастира.
62. СНП V – Караџић, В. С. (1898). *Српске народне пјесме. Књ. V*. Биоград: Штампарија Краљевине Србије.
63. СНП VI – Караџић, В. С. (1899). *Српске народне пјесме. Књ. VI*. Биоград: Штампарија Краљевине Србије.
64. СНП VII – Караџић, В. С. (1900а). *Српске народне пјесме. Књ. VII*. Биоград: Штампарија Краљевине Србије.
65. СНП VIII – Караџић, В. С. (1900б). *Српске народне пјесме. Књ. VIII*. Биоград: Штампарија Краљевине Србије.
66. СНП IX – Караџић, В. С. (1902). *Српске народне пјесме. Књ. XI*. Биоград: Штампарија Краљевине Србије.
67. СНПр II – Караџић, В. С. (1974а). *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића. Књ. II*. Младеновић, Ж. – Недић, В. (прир.). Београд: САНУ. Одељење језика и књижевности.
68. СНПр III – Караџић, В. С. (1974б). *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића. Књ. III*. Младеновић, Ж. – Недић, В. (прир.). Београд: САНУ. Одељење језика и књижевности.
69. СНПр IV – Караџић, В. С. (1974в). *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића. Књ. IV*. Младеновић, Ж. – Недић, В. (прир.). Београд: САНУ. Одељење језика и књижевности.

70. Стојадиновић, Б. (1869а). *Српске народне песме (епске). Књ. I*. Београд: Државна штампарија.
71. Стојадиновић, Б. (1869б). *Српске народне песме (епске). Књ. II*. Београд: Државна штампарија.
72. Tordinac, N. (1883). *Hrvatske narodne pjesme i pripoviedke iz Bosne*. Vukovar: E. Janička.
73. Hadžiomerspahić, E. (1907). *Muslimanske narodne junačke pjesme. Sv. I*. Banja Luka: S. Ugrenović.
74. HNP I – Broz, I. – Bosanac, S. (prir.) (1896). *Hrvatske narodne pjesme. Knj. I*. Zagreb: Matica hrvatska.
75. HNP II – Bosanac, S. (prir.) (1897). *Hrvatske narodne pjesme. Knj. II*. Zagreb: Matica hrvatska.
76. HNP III – Marjanović, L. (prir.) (1898). *Hrvatske narodne pjesme. Knj. III*. Zagreb: Matica hrvatska.
77. HNP IV – Marjanović, L. (prir.) (1899). *Hrvatske narodne pjesme. Knj. IV*. Zagreb: Matica hrvatska.
78. HNP V – Andrić, N. (prir.) (1909). *Hrvatske narodne pjesme. Knj. V*. Zagreb: Matica hrvatska.
79. HNP VI – Andrić, N. (prir.) (1914). *Hrvatske narodne pjesme. Knj. VI*. Zagreb: Matica hrvatska.
80. HNP VII – Andrić, N. (prir.) (1929). *Hrvatske narodne pjesme. Knj. VII*. Zagreb: Matica hrvatska.
81. HNP VIII – Andrić, N. (prir.) (1939). *Hrvatske narodne pjesme. Knj. VIII*. Zagreb: Matica hrvatska.
82. HNP IX – Andrić, N. (prir.) (1940). *Hrvatske narodne pjesme. Knj. IX*. Zagreb: Matica hrvatska.
83. HNP X – Andrić, N. (prir.) (1942). *Hrvatske narodne pjesme. Knj. X*. Zagreb: Matica hrvatska.
84. Hörmann, K. (1976). *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini. Knj. II*. Sarajevo: Svjetlost.
85. Шаулић, Н. (1929а). *Српске народне пјесме. Књ. I Св. I*. Београд: Графички институт „Народна мисао”.
86. Шаулић, Н. (1929б). *Српске народне пјесме. Књ. I Св. II*. Београд: Графички институт „Народна мисао”.
87. Štrekelj, K. (1895). *Slovenske narodne pesmi*. Ljubljana: Slovenska matica.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

1. Andrije, B. – Воєч, Ж. (2010). *Rečnik tela*. Beograd: Službeni glasnik.
2. Антонијевић, Д. (1991). Древна лесковачка коледарска игра као репрезентативан пример обредног театра. *Лесковачки зборник*, XXXI, 79–81.
3. Антонијевић, Д. (1997). *Дромена*. Београд: САНУ – Балканолошки институт.
4. Bandić, D. (1980). *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
5. Барјактаровић, М. (1966). Проблем тобелија (вирџина) на Балканском полуострву. Српски етнографски зборник, XXVIII/XXIX, 273–286.
6. Bataj, Ž. (1980). *Erotizam*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
7. Batler, Dž. (2001). *Tela koja nešto znače: o diskurzivnim granicama „pola”*. Beograd: Samizdat B92.
8. Batler, Dž. (2010). *Nevolja s rodom*. Loznica: Karpos.
9. Batler, Dž. (2012). *Psihički život moći: teorije pokoravanja*. Beograd: Centar za medije i komunikacije – Fakultet za medije i komunikacije – Univerzitet Singidunum.
10. Bahtin, M. (1978). *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
11. Башић, И. (2017). Идентитет. У: Гавриловић, Јб. (прир.) *Етнологија и антропологија: 70 изабраних појмова*. Београд: Службени гласник – Етнографски институт САНУ, 116–124.
12. Воšković-Stulli, M. (1971). Пјесма о прерушеној дјевојци. *Usmena književnost: izbor studija i ogleda*. Zagreb: Školska knjiga, 107–111.
13. Воšković-Stulli, M. (1983). *Usmena književnost nekad i danas*. Prosveta: Beograd.
14. Браун, М. (2004). *Српскохрватска јуначка песма*. Београд – Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства – Вукова задужбина – Матица српска.
15. Братић, Т. А. – Делић, С. (1905). Народне игре са сијела и збора у Горњој Херцеговини. *Гласник Земаљског музеја*, XVII, 53–172.
16. Bužinjska, A. – Markovski, M. P. (2009). *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
17. Ван Генеп, А. (2005). *Обреди прелаза*. Београд: Српска књижевна задруга.
18. Видаковић-Петров, К. (1990). *Огледи о усменој књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

19. Vidaković Petrov, K. (1993). La Doncella Guerrera. *Jewish Folklore and Ethnology Review*, XV/II, 23–28.
20. Vidaković Petrov, K. (2001). *Kultura španskih Jevreja na jugoslovenskom tlu XVI–XX vek*. Beograd: Narodna knjiga – Alfa.
21. Vince-Pallua, J. (1998/1999). „Amazonke” iz Istre. *Studia ethnologica Croatica*, 10/11, 133–152.
22. Vukmanović, A. (2014). Obredna marginalnost: slučaj kraljica. U: Lopičić, V. – Mišić Ilić, B. (prir.) *Jezik, književnost, marginalizacija: Književna istraživanja*. Niš: Filozofski fakultet Univeziteta u Nišu, 285–295.
23. Вукмановић, Ј. (1977). Покладне машкаре у старој Црној Гори. У: *Зборник од XIX конгрес на Сојузот на здруженијата на фолклористите на Југославија, Крушево 1972*. Скопје: Сојуз на здруженијата на фолклористите на Југославија, 197–200.
24. Вучинић, Д. (1987). Жене у епском свету народне песме. *Народно стваралаштво*, XXVI/1–4, 42–48.
25. Гавриловић, Љ. (1983). Тобелије – завет као основ стицања правне и пословне способности. *Гласник Етнографског Музеја у Београду*, 47, 67–80.
26. Гароња-Радованац, С. (2013). „Женско начело у српској лирској усменој поезији”. У: Томин, С. – Пешикан-Љуштановић, Љ. – Половина, Н. (прир.) *Зборник у част Марији Клеут*. Нови Сад: Филозофски факултет, 109–130.
27. Geary, P. (2016). *Women at the Beginning: Origin Myths from the Amazons to the Virgin Mary*. Princeton University Press: Princeton.
28. Gordić Petković, V. (2011). Rod i književnost. U: Milojević, I. – Markov, S. (prir.) *Uvod u rodne teorije*. Novi Sad: Mediterran Publishing, 397–408.
29. Grevs, R. (2008). *Grčki mitovi*. Beograd: Familiet.
30. De Vovoar, S. (1982a). *Drugi pol, I*. Beograd: BIGZ.
31. De Vovoar, S. (1982b). *Drugi pol, II*. Beograd: BIGZ.
32. Делић, Л. (2006). *Живот епске песме: „Женидба краља Вукашина” у кругу варијаната*. Београд: Завод за уџбенике.
33. Делић, Л. (2009а). Балкански културни идентитет: јунаци у усменој епици. У: Бошковић, Д. (прир.) *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 31. октобра и 1. новембра 2008. год. Књ. 2. Јужнословенске/европске парадигме*

- и српска књижевност: интеркултурни хоризонти*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет: Скупштина града, 25–37.
34. Делић, Л. (2009б). „Марко Краљевић и Мина од Костура”: архаична упоришта и логика модификације сужејног модела. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 57/3, 523–544.
 35. Делић, Л. (2010). Јунак у тамници: традиционални обрасци у причи о Владимиру и Косари и епским песмама. *Научни састанак слависта у Вукове дане. Књижевност и култура*, 39/2, Београд: Институт за књижевност и уметност, 169–183.
 36. Делић, Л. (2012). Сукоб јунака с циновком у јужнословенској усменој епици. У: Сувајцић, Б. (прир.) *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 195–223.
 37. Делић, Л. (2013). „Сестра Леке капетана”: О чуду од лепоте, чуду од господства и чуду од певача. У: Томин, С. – Пешикан-Љуштановић, Љ. – Половина, Н. (прир.) *Зборник у част Марији Клеут*. Нови Сад: Филозофски факултет, 131–151.
 38. Делић, Л. (2014). Мотив као елемент образовања сужеа (на материјалу јужнословенске усмене епике). У: Бошковић, Д. (прир.) *Ускрснуће књижевности: 100 година руског формализма*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 103–121.
 39. Делић, Л. (2019а). Маскирање без маске и маске које то нису. У: Делић, Л. *Змија, а српска: концептуализација у усменом фолклору*. Андрићград – Вишеград: Андрићев институт, 241–259.
 40. Делић, Л. (2019б). Родна травестија: од потврђивања патријархалног канона до субверзије. У: Делић, Л. *Змија, а српска: концептуализација у усменом фолклору*. Андрићград – Вишеград: Андрићев институт, 263–273.
 41. Delić, S. (2014). Slavonske inačice pjesme o djevojci-ratnici u hrvatskoj usmenoj tradiciji u komparativnom kontekstu: književno-antropološki pristup zapletu i liku. *Scrinia Slavonica*, 14, 79–106.
 42. Детелић, М. (1992). *Митски простор и епика*. Београд: Српска академија наука и уметности – Ауторска издавачка задруга „Досије”.
 43. Детелић, М. (1996). *Урок и невеста: поетика епске формуле*. Београд – Крагујевац: САНУ – Балканолошки институт – Универзитет – Центар за научна истраживања.

44. Detelić, M. (2000). Mesto erotike u srpskoj usmenoj epici. U: Ajdačić, D. (prir.) *Erotsko i folkloru Slovena: zbornik radova*. Beograd: Stubovi kulture.
45. Detelić, M. – Ilić, M. (2006). *Beli grad: poreklo epske formule i slovenskog toponima*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti – Balkanološki institut SANU.
46. Детелић, М. (2008). Формулативност и усмена епска формула: атрибути „бело” и „јуначко” у српској десетерачкој епици. У: Љубинковић, Н. – Самарџија С. (прир.) *Српско усмено стваралаштво*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 119–145.
47. Детелић, М. (2017). Женидба Душанова. У: Делић, Л. – Детелић, М. – Пешикан Љуштановић, Љ. *Главит јунак и остала господа: анализе народних песама*. Београд: Завод за уџбенике, 91–129.
48. Дракулић, Н. (2018а). Маскирање мушког у женско у српским усменим епским песамама. У: Пауновић, З. – Милановић, Ж. (прир.) *Зборник радова: Четврти међународни интердисциплинарни скуп младих научника друштвених и хуманистичких наука Контексти. Универзитет у Новом Саду. Филозофски факултет. 1. децембар 2017. Зборник радова*. Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, 269–283.
49. Дракулић, Н. (2018б). Делија девојка у српској усменој епици. *Филолог*, 18, 430–451.
50. Дракулић, Н. (2019). Елементи хумора у српској усменој епици с мотивом трансродног прерушавања. *Зборник радова са Х научног скупа младих филолога Србије, одржаног 31. 3. 2018. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Савремена проучавања језика и књижевности. Год. X. Књ. 2.* Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 111–119.
51. Ђорђевић, Д. М. (1958). *Живот и обичаји народни у лесковачкој Морави*. Београд: Научно дело.
52. Елијаде, М. (1994). *Мистична рођења*. Панчево: Заједница књижевника Панчева.
53. Elijade, M. (1996). *Mefistofeles i androgin*. Ћаџак: Dom kulture Ћаџак – Umetničko društvo Gradac.
54. Елијаде, М. (2003). *Свето и профано*. Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
55. Жирмунский, В. М. (1958). *Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса*. Москва: Издательство академии наук СССР.

56. Жирмунский, В. (1962). *Народный героический эпос: Сравнительно-исторические очерки*. Москва – Ленинград: Государственное издательство художественной литературы.
57. Зечевић, С. (1964). Трагови култа „Велике Мајке” у српској народној драми. У: *Рад Х конгреса фолклориста Југославије на Цетињу 1963. године*. Цетиње, 307–315.
58. Зечевић, С. (1983). *Српске народне игре порекло и развој*. Београд: „Вук Караџић” – Етнографски музеј.
59. Зечевић, С. (2008). *Српска етномитологија*. Београд: Службени гласник.
60. Иванова, Р. (1984). *Българската фолклорна сватба*. София: Българската академия на науките.
61. Иванова, Р. (1992). *Епос обред мит*. Българската академия на науките.
62. Jason, H. (1982). *Fairy Tale of the “Active Heroine”: a model for the narrative structure*. Jerusalem: Israel ethnographic society.
63. Jason, H. (2011). “Dzidovka Djevojka” in the World of Epic. У: Детелић, М. – Самарџија, С. (прир.) *Жива реч: зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић*. Београд: Балканолошки институт САНУ – Филолошки факултет Универзитета у Београду, 235–255.
64. Јовановић, Б. (2005). *Магија српских обреда у животном циклусу појединца*. Београд: Народна књига – Алфа.
65. Јовановић, С. (2015). *Могућности теоријске апропријације: карневал и маскарата у култури, уметности и теорији: докторска дисертација*. Београд: Универзитет уметности у Београду.
66. Јокић, Ј. (2011а). Врчевићеве збирке српских народних игара као извор за проучавање усмене драме. *Годишњак катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, VI, 85–99.
67. Јокић, Ј. (2011б). Жена као носилац магијске моћи у календарским ритуалима и поезији. У: Бошковић, Д. (прир.) *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са V међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (29–30. X 2010)*. Књ. II, *Жене: род, идентитет, књижевност*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет – Скупштина града, 33–44.
68. Јокић, Ј. (2011в). Лаза Костић као зачетник проучавања фолклорних драмских форми („народног глумовања”). У: Живанчевић Секеруш, И. (прир.) *У спомен на Лазу Костића (1841–2011)*. Нови Сад: Филозофски факултет, 219–230.

69. Јокић, Ј. (2012). *Краљичке песме: ритуал и поезија*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
70. Јокић, Ј. (2013). Бележење и проучавање традиционалних драмских форми на простору Босне и Херцеговине у 19. и 20. веку. У: Ковачевић, М. (прир.) *Наука и традиција. Филолошке науке. Зборник радова са научног скупа. Књ. VII. Том I*. Пале: Универзитет у Источном Сарајеву, Филозофски факултет Пале, 691–702.
71. Јокић, Ј. (2018). Карневализација свадбе у усменим драмским облицима. *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 47, 41–50.
72. Kaler, Dž. (2009). *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod*. Београд: Službeni glasnik.
73. Карановић, З. – Пешикан-Љуштановић, Љ. (1996). Трагови представа о митско-религијским аспектима предења и ткања у српској усменој традицији. *Књижевна историја*, 28, 98, 5–15.
74. Карановић, З. (1998). Архајски корени и модерна исходишта српске лирско-епске усмене поезије. У: Карановић, З. (прир.) *Антологија српске лирско-епске усмене поезије*. Нови Сад: Светови, 222–281.
75. Карановић, З. – Јокић, Ј. (2009). *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији*. Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду, Одсек за српску књижевност.
76. Карановић, З. (2010а). Архајски корени српске усмене лирске поезије. У: Карановић, З. (прир.) *Антологија српске лирске усмене поезије*. Београд: Завод за уџбенике, 10–63.
77. Карановић, З. (2010б). *Небеска невеста*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
78. Клеут, М. (1987). *Иван Сењанин у српскохрватским усменим песмама*. Нови Сад: Матица српска – Балканолошки институт.
79. Kleut, M. (1998). Ime i žanr u narodnoj poeziji. *Folklor u Vojvodini*, 10, 22–31.
80. Kleut, M. (1999). The Maiden as the Hero's Double: A Story Model in Serbo-Croatian Oral Epics. In: Herera-Sobek, M. (ed.) *Gender and Print Culture: New Perspectives on International Ballad Studies*. Kommission fur Volksdichtung of the Societe International D'Ethnologie et de Folklore, 53–59.
81. Клеут, М. (2006). Ношња у јуначким народним песмама. У: Карановић, З. – Радловић, С. (прир.) *Жанрови српске књижевности: зборник бр. 3*. Нови Сад: Филозофски факултет – Орфеус, 87–101.

82. Клеут, М. (2007). Поетика одевања у јуначким песмама Тешана Подруговића. У: Карановић, З. – Гикић-Петровић, Р. (прир.) *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности: зборник. Књ. 1*. Нови Сад: Филозофски факултет – Дневник, 23–31.
83. Клеут, М. (2009). Оружје у јуначким народним песмама. У: Карановић, З. – Живанчевић-Секеруш, И. (прир.) *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности: зборник. Књ. 2*. Нови Сад: Филозофски факултет, 49–57.
84. Клеут, М. (2012). Име као поетска категорија у епским народним песмама. У: Клеут, М. *Из Вукове сенке: огледи о народном песништву*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 145–158.
85. Ковачевић, И. (2001). *Семиологија мита и ритуала 1: традиција*. Београд: Српски генеалогски центар.
86. Kostić, A. (1978). *Seksualno u našoj narodnoj poeziji*. Beograd – Zagreb: Medicinska knjiga.
87. Костић, Ј. (1893). Народно глумовање. *Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини*, V, 357–388.
88. Краев, Г. (2003). *Маска и було: българските маскарадни игри*. Софија: Изток-Запад.
89. Krnjević, H. (1986). *Lirski istočnici: iz istorije i poetike lirske narodne poezije*. Beograd – Priština: Beogradski grafičko-izdavački zavod – Jedinstvo.
90. Кулишић, Ш. – Петровић, П. Ж. – Пантелић Н. (1970). *Српски митолошки речник*. Београд: Нолит.
91. Лазаревић, А. (1975). Сексуална потенција – импотенција као појам у нашим народним обичајима. *Гласник Етнографског института САНУ*, XXIV, 115–127.
92. La Fontaine, J. (1985). *Initiation*. Harmondsworth: Penguin Books.
93. Латковић, В. (1957). *Народна књижевност*. Београд: Издавачко предузеће „Рад”.
94. Lič, E. (2002). *Kultura i komunikacija*. Beograd: Biblioteka XX vek.
95. Лома, А. (1998). Женидба са препрекама и ратничка иницијација. *Кодови словенских култура*, III, 196–217.
96. Лома, А. (2002). *Пракосово: словенски и индоевропски корени српске епике*. Београд: Српска академија наука и уметности – Балканолошки институт.

97. Лома, А. (2005). Мистерија прага: „Обреди прелаза” Арнолда ван Генепа на прагу свога другог столећа. У: Ван Генеп, А. *Обреди прелаза*. Београд: Српска књижевна задруга, VII–XLI.
98. Lunaček, I. (2013). The Merry Mystery of the Maypole: A Few Observations on the Role of the Comic Object in Religion and Culture. *Studia Mythologica Slavica*, XVI, 149–164.
99. Малешевић, М. (2017). Пол и род. У: Гавриловић, Љ. (прир.) *Етнологија и антропологија: 70 изабраних појмова*. Београд: Службени гласник – Етнографски институт САНУ, 303–307.
100. Марјановић, В. (2008а). *Маске, маскирање и ритуали у Србији*. Београд: Чигоја штампа – Етнографски музеј у Београду.
101. Марјановић, В. (2008б). Структура игроказа и народно глумовање у обредној пракси у Србији. *Гласник Етнографског музеја у Београду*, 72, 73–92.
102. Марјановић, В. (2009). О андрогинима у обредном одевању. У: Жунић, Д. (прир.) *Традиционална естетска култура: Тело и одевање*. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 177–187.
103. Меденица, Р. (1938). Делија-девојка. *Прилози проучавању народне поезије*, V/II, 260–265.
104. Meletinski, E. (1983). *Poetika mita*. Beograd: Nolit.
105. Мелетински, Ј. М. (2009). *Увод у историјску поетику епа и романа*. Београд: Српска књижевна задруга.
106. Mil, Dž. S. (2008). *Potčinjenost žena*. Beograd: Službeni glasnik.
107. Милинчевић, В. (1977). Лазе Костића „Гордана” и народна песма „Љуба хајдук-Вукосава”. *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 6/2, 261–272.
108. Миљанов, М. (1996). *Примјери чојства и јунаштва*. Цетиње: Обод.
109. Младеновић, Ж. (1989). Комедије Лазе Костића. У: Костић, Ј. *Комедије*. Нови Сад: Матица српска, 7–24.
110. Недељковић, М. (1990). *Годишњи обичаји у Срба*. Београд: Вук Караџић.
111. Орбини, Мавро (2016). *Краљевство Словена*. Београд: Ганеша клуб.
112. Ortner, Š. (2003). Žena spram muškarca kao priroda spram kulture?. У: Папић, Ž. – Sklevicky, L. (prir.) *Antropologija žene*. Beograd: Prosveta, 146–178.
113. Pavlović, M. (1986). Junaštvo u antropološkom ključu. У: Pavlović, M. *Obredno i govorno delo: ogledi sa srpskim predanjem*. Beograd – Priština: Prosveta – Jedinstvo, 37–50.

114. Pavlović, M. (1987). Junaci se žene i žene-junaci. U: Pavlović, M. *Poetika žrtvenog obreda*. Beograd: Nolit, 122–128.
115. Павловић-Самуровић, Љ. (1974). Мотив девојке-ратника у шпанском романсеру и у нашој народној поезији. У: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 4/1, 255–268.
116. Пандуревић, Ј. (2011). О епским ратницама и хајдучицама, или о игри идентитета у српској народној епизи. У: Бошковић, Д. (прир.) *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са V међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (29–30. X 2010)*. Књ. II. *Жене: род, идентитет, књижевност*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Крагујевац – Скупштина града Крагујевца, 21–31.
117. Пандуревић, Ј. (2015а). *Из фолклорне ризнице Босанске виле: епско-лирске пјесме*. Књ. I. Нови Сад – Београд – Бања Лука: Матица српска – Институт за књижевност и уметност – Друштво чланова Матице српске у Републици Српској.
118. Пандуревић, Ј. (2016). Фолклорни еротикон између обредне и поетске метафоре. *Књижевна историја*, 159, 9–36.
119. Папић, Ž. – Sklevicky, L. (2003). Antropologija žene: novi horizonti analize polnosti u društvu. U: Папић, Ž. – Sklevicky, L. (прир.) *Antropologija žene*. Beograd: Prosveta, 5–30.
120. Перић, Д. (2008). *Териоморфни јунаци словенске епике: Волх Всеславјевич и Змај Огњени Вук: (компаративно-типолошка анализа)*. Београд: Београдска књига.
121. Перић, Д. (2011). Млади јунак у српској усменој епској поезији – фазе у одрастању и изазови иницијације. *Детињство*, XXXVII/1, 3–12.
122. Перић, Д. (2020). *Поетика времена српских усмених епских песама: предвуковска бележења и збирке Вука Караџића*. Нови Сад: Академска књига.
123. Перић, Д. (2014). Типски и атипични старци српске усмене епике. *Филолошке студије*, XII/II, 385–400.
124. Перић, Д. (2018). Календарско знање и аграрни календар у српским обредним песамама. *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, XLIII/1, 485–501.
125. Петковић, Д. (2008). *Типологија епских песама о женидби јунака*. Београд: Д. Петковић – Чигоја штампа.

126. Петковић, Д. (2010). Епски стогодишњаци – поштоване старине и исмејани старци. У: Самарџија, С. (прир.) *Ликови усмене књижевности: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 65–89.
127. Петковић, Д. (2011). Је ли мајка родила јунака: функција заточника у епским народним песмама. У: Детелић, М. – Самарџија, С. (прир.) *Жива реч: зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић*. Београд: Балканолошки институт САНУ – Филолошки факултет, 417–433.
128. Петковић, Д. (2012). Структура сижеа у епској поезији. У: Сувајџић, Б. (прир.) *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 249–276.
129. Петковић, Д. (2013). Матрице и варијабилни елементи сижеа епских народних песама. У: Томин, С. – Пешикан-Љуштановић, Љ. – Половина, Н. (прир.) *Зборник у част Марији Клеут*. Нови Сад: Филозофски факултет, 169–189.
130. Петковић, Д. (2019). *Јунак и сиже епске песме*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
131. Петровска Кузманова, К. (2006). *Театарските елементи во фолклорот*. Скопје: Институт за фолклор „Марко Цепенков”.
132. Пешикан-Љуштановић, Љ. (2002). *Змај Деспот Вук – мит, историја, песма*. Нови Сад: Матица српска.
133. Пешикан-Љуштановић, Љ. (2007а). Змајевита обележја епских јунака – од природе бића до метафоре. У: Пешикан-Љуштановић, Љ. *Станаја село запали*. Нови Сад: Дневник, 156–183.
134. Пешикан-Љуштановић, Љ. (2007б). Карактеризација епског јунака бојом. У: Пешикан-Љуштановић, Љ. *Станаја село запали*. Нови Сад: Дневник, 144–155.
135. Пешикан-Љуштановић, Љ. (2009). Фолклорна збирка у делу Павла Ровинског „Црна Гора у прошлости и садашњости”. У: Пешикан-Љуштановић, Љ. *Усмено у писаном*. Београд: Београдска књига, 149–161.
136. Пешикан Љуштановић, Љ. (2011). Костићева „Гордана” у контексту усменог стваралаштва и обредне праксе. У: Симовић, Љ. (прир.) *Лаза Костић: 1841–1910–2010*. Београд: САНУ, 237–249.
137. Пешикан Љуштановић, Љ. (2012). На јабуци записано. У: Пешикан Љуштановић, Љ. (прир.) *Лирске народне песме. Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности”*. Књ. VII. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 19–47.

138. Пешикан Љуштановић, Љ. (2015). Пјесма од истине. У: Пешикан Љуштановић, Љ. (прир.) *Епске народне песме. Антологијска едиција „Десет векова српске књижевности”*. Књ. VIII. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 9–36.
139. Pešikan Ljuštanović, Lj. (2016). *Žensko telo kao prostor u usmenoj obrednoj lirici. Sarajevske sveske*, 49–50, 93–109.
140. Пилиповић, С. (2011). *Култ Бахуса на Централном Балкану: I–IV век*. Београд: Балканолошки институт САНУ.
141. Питулић, В. (1996). „Гордана” Лазе Костића и народна песма „Љуба хајдук-Вукосава”. У: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 25/1, 95–100.
142. Поп Дукљанин (1967). *Љетопис попа Дукљанина*. [Прир. Мијушковић, С.]. Титоград: „Графички завод”.
143. Поповић-Перишић, Н. (1989). Две политике тела: вештица и вила, У: Ђорђевић, Т. Р. *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*. Београд – Горњи Милановац: Народна библиотека Србије – Дечје новине, I–XXII.
144. Проп, В. Ј. (2012). *Руски аграрни празници: покушај историјско-етнографског истраживања*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
145. Проп, В. Ј. (2013). *Историјски корени чаробне бајке*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
146. Проп, В. Ј. (2017). *Проблеми комике и смеха*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
147. Prčić, Lj. (1998). Kvalifikatori u antroponimima i uz njih u epskoj narodnoj poeziji. *Folklor u Vojvodini*, 10, 53–59.
148. Раденковић, Љ. (1982). Женидба на превару. О значењу народне песме „Стојан и Љиљана”, У: Раденковић, Љ. *Усмено народно стваралаштво: зборник радова у нашем фолклору*. Београд: Народна књига, 123–145.
149. Раденковић, Љ. (1996). *Симболика света у народној магији Јужних Словена*. Ниш – Београд: Просвета – Балканолошки институт САНУ.
150. Radulović, L. V. (2000). Nečista i neformalno moćna: sakralni aspekti ambivalentnog odnosa prema ženi u tradicijskoj kulturi Srba. У: Blagojević, M. (прир.) *Mapiranje mizoginije u Srbiji: diskursi i prakse*. Београд: Асоцијација за женску иницијативу, 169–191.

151. Radulović, L. B. (2009). *Pol/rod i religija: konstrukcija roda u narodnoj religiji Srba*. Beograd: Srpski genealoški centar – Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
152. Радуловић, Л. Б. (2013). Вирцина. У: Попов, Ч. – Станић, Д. (прир.) *Српска енциклопедија. Том 2. В-Вшетечка*. Нови Сад – Београд: Матица српска – САНУ – Завод за уџбенике, 437.
153. Радуловић, Н. (2005). Типологија преоблачења у усменој епици. *Годишњак*, 1, 107–113.
154. Ribakov, B. (2015). *Paganstvo Starih Slovena*. Novi Sad: Akademska knjiga.
155. Ровински, П. А. (1994). *Црна Гора у прошлости и садашњости. Том III*. Цетиње – Нови Сад: Издавачки центар „Цетиње” – Централна народна библиотека „Ђурђе Црнојевић” – Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
156. Самарџија, С. (2004). *Пародија у усменој књижевности*. Београд: Народна књига – Алфа.
157. Самарџија, С. (2008). *Биографије епских јунака*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
158. Сикимић, Б. (1998). Неука млада. *Кодови словенских култура*, 3, 163–185.
159. Stevanović, L. (2012). Magijska moć opscenih reči u ženskoj reveni. *Poznańskie studia slawistyczne*, III, 173–186.
160. Сувајџић, Б. (2007). Неисторијске песме и лирско-епске врсте. *Књижевност и језик*, LIV/1/2, 65–77.
161. Сувајџић, Б. (2008). Принцеза на зрну грашка. Мотив делије девојке у усменој поезији о хајдуцима на Балкану. *Митолошки зборник*, 18, 221–248.
162. Сувајџић, Б. (2010). Млад јунак у јужнословенској усменој поезији. У: Самарџија, С. (прир.) *Ликови усмене књижевности: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 29–63.
163. Толстој, С. М. – Раденковић, Љ. (2001). *Словенска митологија: енциклопедијски речник*. Београд: Zepher book world.
164. Turner, V. (1987). *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aidine Pub. Co.
165. Turner, V. (1989). *Od rituala do teatra: ozbiljnost ljudske igre*. Zagreb: August Cesarec.
166. Ћупурдија, Б. (1982). *Аграрна магија у традиционалној култури Срба*. Београд: Етнографски институт САНУ.

167. Фрајнд, М. (1987). Драмско стваралаштво Лазе Костића. У: Костић, Л. *Драме*. Београд: Нолит, 5–30.
168. Фрејденберг, О. (2011). *Поетика сижеса и жанра*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
169. Frejzer, Dž. Dž. (2003). *Zlatna grana: proučavanje magije i rituala*. Београд: Ivanišević.
170. Хомер (2004). *Илијада*. Београд: Дерета.
171. Чајкановић, В. (1994а). *Студије из српске религије и фолклора: 1910–1924*. Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партефон.
172. Чајкановић, В. (1994б). *Студије из српске религије и фолклора: 1925–1942*. Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партефон.
173. Чајкановић, В. (1994в). *Речник српских народних веровања о биљкама*. Београд: СКЗ – БИГЗ – Просвета – Партефон.
174. Šarkaliska, T. (1999). Historical Ballads with the “Woman Hero” Motif. In: Herera-Sobek, M. (ed.) *Gender and Print Culture: New Perspectives on International Ballad Studies*. Kommission für Volksdichtung of the Societe International D’Ethnologie et de Folklore, 79–84.
175. Škaljić, A. (1966). *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. Sarajevo: Svetlost.
176. Škrbić Alempijević, N. (2006). Inverzija spolova u hrvatskim pokladnim i svadbenim običajima. *Narodna umjetnost*, 43/2, 41–65.
177. Škrbić Alempijević, N. (2007). Predstavljanje svadbe u hrvatskim pokladnim običajima. *Studia ethnologica Croatica*, 19, 199–220.
178. Шмаус, А. (2011). *Студије о јужнословенској народној епизи*. Београд – Нови Сад: Завод за уџбенике – Вукова задужбина – Матица српска.