

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za hrvatsku usmenu književnost

Zagreb, 2015.

Razlikovanje usmenoga i pisanoga stila
na primjeru *Smrti Smail-age Čengića*

Ivana Mažuranića

DIPLOMSKI RAD

broj ECTS bodova: 12

Mentorica:

Dr. sc. Evelina Rudan

Studentica:

Antonija Šimić

SADRŽAJ

1. Uvod.....	3
2. Društveno-politička situacija 19. stoljeća.....	4
3. Karakteristike <i>Smrti Smail-age Čengića</i> i recepcija djela.....	5
4. <i>Smrt Smail-age Čengića</i> i usmene epske pjesme.....	10
5. Odnos usmenosti i pismenosti.....	14
6. Teorija primarne usmenosti.....	17
7. Obilježja usmenoga stila u <i>Smrti Smail-age Čengića</i>	20
8. Zaključak	29
9. Popis literature	30
10. Sažetak	32

1. Uvod

Ovaj će diplomski rad pokušati ukazati na usmenostilska obilježja u epu Ivana Mažuranića *Smrt Smail-age Čengića*. Teorijski će okvir biti knjiga *Orality and Literacy* Waltera J. Onga. Prvi će dio rada govoriti općenito o Mažuranićevu spjevu, društvenoj političkoj situaciji 19. stoljeća i važnosti usmene književnosti u tom razdoblju. Nakon toga slijedi kratki osvrt na obilježja usmenih epskih pjesama. Zatim se uspoređuju pisana i usmena književnost. Najveći dio rada govori o oponašanju usmenoga-književnoga stila. Usmeno obilježava ponavljanje, redundantnost, konzervativnost jezika, bliskost ljudskom svijetu, empatija i sudjelovanje te pretežita narativnost i događajnost. Pisanom stilu pripadaju konciznost, analitičnost, objektivnost, distanciranost, apstrakcija i inovativnost. U knjizi *Muza uči pisati* Eric A. Havelock usmenim obilježjima dodaje varijaciju unutar istoga, nadopunjavanje po sličnosti te semantičke i sintaktičke paralelizme utemeljenim na binarnim oprečnostima. Navodi razlike između usmenoga i pisanoga jezika: usmeni ima bihevioralnu sintaksu (likovi su pretežito vršitelji radnje), veću zastupljenost sintetičkih glagolskih oblika, eliptičnost rečenica i čestu parataktičnost, a pisani perifrastične glagolske oblike i hipotaktičnost.

Iako su izdvojena mnoga obilježja usmene književnosti, naravno da je *Smrt Smail-age Čengića* pisano djelo. Pripovjedač u spjevu samo oponaša stil usmene književnosti. Albert Lord je tvrdio da hibrid usmene i pisane književnosti jednostavno ne postoji: “kad usmeni pjevač primi ideju o fiksiranom tekstu, onda je gotovo s kreiranjem i usmenom tradicijom“ (Dukat, 1988: 210). Tekst može biti pisan usmenim stilom i sadržavati veliki broj formula koje su samo imitacija pravih usmenih formula, no svejedno neće biti usmeni.

2. Ivan Mažuranić i društveno-politička situacija 19. stoljeća

Ivan Mažuranić rodio se 1814. godine u Novome. Nakon njemačke osnovne škole završio je riječku gimnaziju u kojoj je učio latinski, talijanski i mađarski. U Zagreb je došao 1835. godine gdje je upisao pravoslavnu akademiju. Upoznao se s Ljudevitom Gajem i njegovim preporodnim idejama. Ipak poslije je odlučio položiti odvjetnički ispit koji mu je osigurao gradsku službu u Karlovcu. Ban Jelačić ga je proglasio prokuratorom za Hrvatsku i Slavoniju 1850. godine. Narodna ga je stranka kandidirala za bana 1873. godine. Banovao je kao prvi hrvatski pučanin sedam godina. Reformirao je školstvo, sudstvo i zdravstvo, a administraciju je modernizirao ugledavši se na europske standarde (Frangeš, 2005: 74). Zalagao se za ravnopravniji odnos Hrvata i Mađara u Austro-Ugarskoj Monarhiji u političkom proglasu *Hervati Magjarom* iz 1848. godine.

S Josipom Užarevićem napisao je *Njemačko-ilirski slovar* 1842. godine. Nas dakako najviše zanima Mažuranićev književni rad koji se odnosi na pisanje kritika, književno stvaranje i prevođenje. Pjesništvom se bavio svega desetak godina (Frangeš, 1994: 8). Za njegov je stil karakteristična jasnoća koncepcije i čistoća izvedbe (ibid., 10). Cijelo mu je književno stvaralaštvo obilježeno konciznošću i puninom misli (Frangeš, 2005: 70). Još je davne 1864. godine jedan od prvih prevoditelja *Smrti Smail-age Čengića*, Carl Seeberger, prevodeći na njemački rekao da je jezik spjeva jezgrovit: “Jezični je izraz preko mjere jezgrovit: mislim da ni u jednom drugom jeziku nije moguća slična sažetost, a da još uvijek ostaje pjesnički lijepa“ (Frangeš, 1994: 32). Zoran Kravar tvrdio je da je jezik čist, čitljiv i leksički bogat (Kravar, 2008: 22). Prva poznata Mažuranićeva pjesma, rodoljubne i kačićevske intonacije, nosi naslov *Pisma od Vinodolca školana* (1830). Neki su kritičari (I. Frangeš, T. Smičiklas) već ovu pjesmu čitali kao najavu usmenoknjiževne intonacije *Smrti Smail-age Čengića*. Prva je njegova tiskana pjesma bila *Primorac “Danici”* koju je objavio Gaj 1835. godine. Mažuranić je pisao i kritiku. Prikazao je knjigu stihova Ane Vidović u *Danici Ilirskoj* (Frangeš, 2005: 76). Prevođenjem je usvojio stil i tehniku klasičnih autora. Preveo je s latinskoga Horacijevu odu, *Melopmeni*, zatim početak heroide *Leandro Heroni* te Manzonijsku odu *Cinque Maggio*. Početak je Tassovog *Oslobođenog Jeruzalema* prepjevao u jedanaestercima i u izvornoj strofi. No pjesnički je ugled počeo stjecati dopunom *Osmana*, dopisavši 14. i 15. pjevanje. Tako je usvojio tehnike i rječnik starije dubrovačke književnosti. Treba napomenuti i da je sa svojim bratom Antunom, s kojim je u pismima redovito raspravljao o književnim problemima, sastavio rječnik *Osmana* 1844. godine (ibid., 77).

Mažuranićev je najznačajniji književni rad spjev *Smrt Smail-age Čengića* koji je napisao 1845., a objavio 1846. godine. Napisan je u vrijeme hrvatskoga preporoda kada je Europu pogodila kriza: moć Crkve je slabila, latinski jezik nije više bio službeni, već su prevladali narodni jezici. Stvara se nacionalni jezik, nacionalna povijest, zajednica i književni kanon (Protrka, 2008: 29). Jezik je bio od presudne važnosti za stvaranje nacije, a njega se pokušalo legitimirati književnim kanonom koji je potvrđivao povijesnu kontinuiranost narodnog jezika. Zato su se književna djela hrvatske ranonovovjekovne književnosti počela ozbiljnije istraživati. Tiskale su se edicije starije hrvatske književnosti. Na primjer, Zoranićeve su *Planine* i Držićeve drame nakon tristo godina ponovo ugledale svjetlo dana. No ipak nedostajao je čvrsti epski izvor koji bi se odnosio na slavno razdoblje iz prošlosti. Preporoditeljima je uzmanjkao nacionalan književni uzor analogan, na primjer, arturijanskim legendama koje su bile važne za englesku književnost. Višestoljetni odnos s Turcima, tj. Osmanlijama, jedini je mogao u književnosti popuniti tu prazninu (Botica, 2013: 244). Kada je u pitanju jezik, književnici su narodnoga preporoda tako imali dva izbora: staru dubrovačku štokavicu i jezik usmene književnosti. Stara je dubrovačka štokavica dokazivala dijakronijsku vrijednost hrvatskoga jezika, a usmena je književnost potvrđivala sinkronijsku vrijednost. Smatralo se da cjelokupna usmena književnost treba biti uzor pisanoj književnosti (Frangeš, 2005: 80). O jezičnoj važnosti usmene književnosti govori i Maksimilijan Vrhovac koji je 1813. godine izdao proglas da bi pozvao svećenstvo na prikupljanje “horvatskoga i slavonskoga narječja proizvode, iz kojih se bogatstvo i narav jezika poznati može“ (Bošković-Stulli, 1978: 275). Mnogi su se odazvali tome proglasu. Tako su među skupljačima bile poznate ličnosti poput Ljudevita Gaja, Stanka Vraza, Ivana Kukuljevića, Vjekoslava Babukića, Mirka Bogovića i dr. (ibid. 277). O kontinuiranosti sakupljačkog procesa i važnosti usmene književnosti govori i Matičin *Poziv na sabiranje hrvatskih narodnih pjesama* iz 1876. godine kada se zanimanje za usmenu književnost još više pojačalo. U pozivu se nalazi i uputnica o sakupljanju usmene poezije.

3. Karakteristike *Smrti Smail-age Čengića* i recepcija djela

Spjev ima preko sto sedamdeset izdanja, preveden je na sve veće europske jezike, pa čak i na latinski (Frangeš, 2005: 93). Tema je tada nedavna pogibelj turskog paše Smail-age Čengića 1840. godine u Drobnjacima gdje se sukobio s Crnogorcima. Poznato je da je Mažuranić na pisanje spjeva potaknuo Crnogorac koji je navodno sudjelovao u samom sukobu. Mažuranić je o susretu s njim

napisao: “Godine 1843. ili 1844. dospio u Karlovac jedan Crnogorac koji je bio na putu iz Biograda. Tražio siromah zaslužbe. Sustavio se i u Karlovcu. On je kazivao da je bio u boju na Grahovu i pripovijedao veoma plastično sve zgrade i smrt Čengića-age“ (Frangeš, 1994: 24).

Jezik je u spjevu spoj pomno njegovane štokavice, koja se oslanja na tradiciju ranonovovjekovnih tekstova pisanih dubrovačkom štokavštinom, i jezika usmene književnosti (Frangeš, 1994: 38). Spojena je dijakronijska i sinkronijska vrijednost jezika. Kritika je odmah uočila veliki doprinos usmene književnosti. Većina se kritičara bavila rekonstrukcijom pravih usmenih pjesama, odnosno tražili su izvor Mažuranićevu nadahnuću i oponašanje (Kekez, 1992: 114). Već je Bogoslav Šulek 1846. godine, netom nakon što je spjev objavljen, napisao: “Čini se da je g. M. želio pjesmom ovom zaglaviti borbu između romantike i narodnog življa [...] jer ondje oba ova življa nalazimo: romantičnost i narodnost, umetnost i naravnost, uzvišenost i neusiljenost tako se u pjesmi ovoj stapa da ju čovjek jednakim pravom može prozvati umjetnom i narodnom pjesmom“ (Frangeš, 2005: 92). Tu je vezu uočio i Franjo Marković 1875. godine koji tvrdi da je pjesnik bio vođen “pravimi izvrštinama pučke pjesme“ (Frangeš, 1994: 29). Ako se sjetimo da je Mažuranić o događaju saznao od Crnogorca, odnosno usmenim putem, možemo tvrditi da se već u izvoru spjeva nazire usmenost.

Poznato je da je i sam Mažuranić sakupljao usmene pjesme na području Vinodola te je tako došao u bliski kontakt s usmenošću (Barac, 1940: 152). Milorad Živančević uočava sličnosti u frazama i sintagmama između pjesama koje je Mažuranić skupljao i *Smrti Smail-age Čengića*. Tako na primjer, novljanske usmene epske pjesme započinju radnjom u prezentu iza koje slijedi monolog ili dijalog: “Šator penje ban Sekula,/ Na planini na Papuču,/ Na vilinom igrališću,/ Sokolovom padališću,/ Na vučjem vijališću,/ Na hajdučkom sastališću./ Govori mu b'jela vila: 'Ne penj' šator, ban Sekula,/ Na planini na Papuču,/ Konje ću ti sakatiti,/ A junake pomoriti!“ Slično započinje i Mažuranić: “Sluge zove Smail-aga,/ Usred Stolca kule svoje,/ A u zemlji hercegovo: 'Ajte amo, sluge moje,/ Brđane i izvedite,/ Štono sam ih zarobio robljem/ Na Morači vodi hladnoj“ (31).¹ Obje pjesme opisuju prostor u kojem će se odvijati radnja te se zatim iznosi dijalog. Mažuranić je vrlo vjerojatno dobro poznao i pjesme koje je prikupljao njegov sin Vladimir. Barac uočava u Vladimirovim pjesmama iz Hrvatskog

1 Svi primjeri su navedeni prema izdanju Mažuranić, Ivan (1980) *Smrt Smail-age Čengića – Pjesme*, Zagreb: Mladost. Brojevi u zagradama označavaju stranice.

primorja sličnosti s dijelovima Mažuranićeva spjeva. Stihovi iz pjesme iz Novoga — “Ča se smiješ, sinko Marko/ Il' ubogoj večerici/ Il' starici majki tvojoj/ Il' Jeleni ljubi tvojoj/ Ili šarcu konju tvomu?” — podsjećaju na stihove: „Mili Bože, što je raja kriva?/ Il je kriva gad što Turke mori?/ Il je kriva što ih hrđa bije?/ Što je kriva? - Kriva 'e što je živa“ (45) što sve podsjeća na *Hasanaginicu*. Obje pjesme bez ikakva uvoda kreću u srž radnje (ibid., 272). Nadalje, Matija Mažuranić, brat Ivana Mažuranića, također skuplja usmene pjesme. Smičiklas navodi narodnu pjesmu koju je Matija zapisao, a u kojoj se opisuje kretanje čete: „Četa se je podizala mala/ Četa podje zelenom planinom,/ Dokle četa viš' Udbinja dodje/ Viš' Udbinja i Jablan planine/ Tu je četa trudna počinula, /Vode pila hljeba založila,/ Više sebe stražu postavila“ (Smičiklas, 1892: 33). Glagol „podići“ povezuje ovu pjesmu s Mažuranićevim trećim pjevanjem: „Podiže se četa mala/ Na Cetinju Crne Gore/ Malena je, ali hrabra/ U njoj jedva sto junaka“ (36). Čak je i sam Ivan Mažuranić pisao pjesme koje su jako sličile usmenim. Njegova pjesma *Nenadović Rado* sadržajno djeluje kao prava usmena pjesma, a predstavlja početak nove pjesnikove faze: okret prema usmenim pjesmama (ibid.,16). Također, pjesma *Vjekovi Ilirije* obiluje narodnim eposom. Slave se poznati usmeni epski junaci: Kraljević Marko, Miloš Obilić i Zrinović ban. Poznato je i da je Mažuranić kanio napisati književno djelo samo o Kraljeviću Marku (ibid., 21).

Nadalje pogibelj je age bila opjevana u pravim usmenim pjesmama. Prva je od njih izašla 1845. godine u *Ljubitelju prosvješćenija*, a druga u *Dubrovniku*. Neke je tiskao i Vuk Karadžić u IV. svesku *Srpskih narodnih pjesama* 1862. godine. Mažuranićev je sin Vladimir izričito tvrdio da njegov otac nije poznao nijednu od njih (Barac, 1940: 139). Pojedini su kritičari tvrdili da su našli zajednička mjesta tih usmenih pjesama i Mažuranićeva spjeva. Đuro Grubor nalazi u *Diki Crnogorskoj* Sime Milutinovića Sarajlije mjesta koja su ga jako podsjetila na Mažuranićeve stihove: “Stani, mišja dušo, Crnogorče/ Na poljani da se ogledamo,/ Kuda bježiš kao miš u duplju“ (ibid.,152). Mažuranićev aga više puta slično naziva Crnogorce: “Ko da strepi mrki vuče/ S planinskoga gladna miša“ ili “Vaj, Durače, starče stari,/ Kuda 'š sade, kamo li ćeš?/ Sad gdje smakoh gorske miše?“ (31). U drugoj su usmenoj pjesmi, *Oslobod*, uočeni slični motivi kao kod Mažuranićeva svećenika: “Nego, jadna braćo Crnogorci/ Među sobom ufatite vjeru,/ Za slobodu krvcu prolijevati,/ Za slobodu i za vjeru našu“ (ibid.). Sličnosti su pronađene i u drugim usmenim pjesmama. Frangeš uočava ponavljanje kao obilježje usmene poetike i tvrdi da je figura ponavljanja jedino u hrvatskom jeziku oslobođena prazne bezizražajnosti. U Mažuranićevu stihu

- "Kano labud ptica bijela/ Bijele ptice golubove" (50) – uočava simetričnost u kojoj se isti elementi povezuju opozicijom. Govori o strukturalnoj zrcalnoj simetriji, odnosno hijazmu. U oba se stiha pojavljuje ista sintagma: "bijela ptica". No u prvom se atribut nalazi iza imenice, a u drugom prije nje (Frangeš, 1965: 27) što je moguće jer hrvatski jezik dopušta slobodniji poredak riječi. Figura se svećenika isto povezivala s usmenom tradicijom. Iako je govor Mažuranićeva svećenika puno kićeniji i obrazovaniji od priprostog i jednostavno duhovnika u usmenim pjesmama, duhovni vođa koji pomazuje četvu netom prije bitke, nije nepoznata usmenoj tradiciji. Vuk Karadžić je zapisao usmenu pjesmu u kojoj svećenik ima sličnu ulogu kao kod Mažuranića: "Dobaviše popa sveštenika/ pa lijepo društvo narediše/ pričestiše i ispovijediše,/ i samrtnu pričes uzimaše" (Živančević, 1988: 285). Mažuranićev svećenik pomazuje četvu na sličan način: "Tader starac oči podigao,/ Blage oči i bijele ruke,/ Ter je četvu oprostio grijeha./ Pak je Bogom darivati stade" (44). Zanimljivo je primijetiti da usmena pjesma i Mažuranićev spjev na istim mjestima odudaraju od stvarnosti: na primjer, verbalni okršaj Smail-age i Bauka nije se dogodilo u stvarnosti (ibid., 213).

Mažuranić nije ostao dužan pisanoj tradiciji. Spjev se oslanja na vergilijansku epiku slijedeći jedinstvo, zanimljivost i cjelovitost radnje (Frangeš, 2005: 127). Tematski se naslanja na hrvatsku epiku višestoljetnog sukoba Osmanlija i kršćana (Marulić, Karnarutić, Gundulić, Vitezović). Prohaska je istaknuo vezu s Gundulićevim stvaralaštvom, *Suzama sina razmetnoga, Osmanom i Pjesnima pokornima kralja Davida*. Povezao je ideju zadnjeg pjevanja s raspoloženjem Gundulićeva Osmana: propasti oholog vladara (Frangeš, 1994: 32).

Smrt Smail-age Čengića sastoji se od pet opsegom asimetričnih pjevanja. Ovakva podjela samo formalno slijedi klasična djela. Pjevanja prate logiku kontrapunktiranja i suprotstavljanja pojedinih dijelova (Fališevac, 1996: 18). Ona mogu stajati samostalno jer radnja jednoga nije ključna za radnju drugog, iako svako prethodno pjevanje najavljuje iduće (Frangeš, 2005: 80). U harmoničnom su odnosu, tj. uočene su simetrične pravilnosti s različitim predznacima. Na primjer, prvo pjevanje zrcali zadnje s promjenom predznaka. U *Agovanju* je Smail-aga na vrhuncu svoje vlasti dok je u zadnjem pjevanju ponižen i pobijeđen. Zrcale se i pojedini prizori: umjereno blagovanje Crnogoraca naspram divljačkoj gozbi Osmanlija (Barac, 1940: 271). Prizori su u pjevanjima povezani s glavnom slikom pjevanja. *Agovanje* opisuje ambijent i razloge djelovanja pojedinih likova. U *Haraču* se radnja brzo izmjenjuje. To je pjevanje najbogatije radnjom i likovima te je opsegom najveće. Zadnje pjevanje, *Kob*,

u kompoziciji zauzima mjesto raspleta. Smail-aga je u tom pjevanju sveden na lutku i poraženo “bijesno Ture“. Mnogi su se kritičari trsili protumačiti pravo značenje zadnjeg pjevanja. Jedni su u njoj tražili političko značenje (Frangeš, 1965: 29), drugi su ga povezivali s Gundulićevom temom oholosti (Šegvić, Prohaska). Nama to ovdje nije od presudne važnosti. Možemo samo napomenuti da *Kob* zbog alegorijskog ključa, odnosno nedoslovnog značenja, odudara od poetike usmene književnosti. Spjev se kompozicijski povezivao i s dramom. Prema tome bi *Agovanje* bilo prolog u kojem su iznesene glavne ličnosti i smjernice radnje. Ono se sastoji od niza skiciranih scena. Drugo pjevanje, odnosno prvi čin, u prvi plan stavlja Novicu. Treće pjevanje na scenu iznosi društvenu zajednicu, a četvrto prikazuje robovanje. Zadnje pjevanje ima funkciju epiloga u kojem se nudi alegorijsko značenje (Živančević, 1988: 238).

Kod Mažuranića nema čvrsto povezane epske ni (Barac, 1940: 256) ni čvrste fabule (ibid., 263). Riječ je o nizu sugestivnih i isprekidanih slika. Odvojeni prizori tek u cjelini daju zaokruženu priču. Pripovijedanje je kratko. Ocrta se samo ono najvažnije. Fabula je zgusnuta i konzistentna. Odvija se u kratkom vremenskom razdoblju. I likovi su, osim Smail-age, prikazani samo u nekoliko riječi. O njihovoj prošlosti i širim karakteristikama ne znamo gotovo ništa. Naracija je oskudna i kratka (Fališevac, 1996: 18). Neki su kritičari ova obilježja povezali s Byronom (Barac, 1940). Byronovskim se može smatrati i krvavi ambijent u kojem pate Crnogorci, zatim motiv izdaje, junaštva i smrti (ibid., 255). Antun Barac je Smail-agu uvrstio među byronovske likove jer se ističe snagom volje, jer je nemilosrdan i jer se uzdiže iznad svih (ibid.). No Schmaus se s time nije složio: Smail-aga nije nikakav pobunjenik protiv zakona, kao drugi byronovski likovi, nego zatočenik turskog društva (Frangeš, 2005: 122). Ivo Vidan osporio je agin byronovski karakter: aga nema u sebi poriv na lutanje (ibid., 123). Spjev ima i drugih romantičarskih obilježja. Na primjer, postoji mnogo digresija koje zaustavljaju radnju. Zadnje pjevanje *Kob* ne obiluje događajnošću (Kravar, 2008: 25), već je riječ o jednom statičnom digresivnom prizoru. Digresivnu možemo smatrati i svećenikovu propovijed (ibid., 26) u kojoj čitamo o romantičarskoj ideji nacionalnog oslobođenja (Frangeš, 2005: 82) i ujedinjenja južnih Slavena kao glavnoj ideji ilirizma. Zato četa pripada južnoslavenskom narodu. Žanrovska se neodređenost isto smatra romantičarskim obilježjem. U kritici se mnogo rasprava vodilo o tome kojem žanru pripada ovaj spjev: epu, epiliju ili lirsko-epskoj pjesmi. No takve rasprave nisu ključne za ovo istraživanje.

Kritika je odmah dobro primila djelo *Smrt Smail-age Čengića*: „U povijesti hrvatske i južnoslavenske književnosti uopće jedva se može naći primjer da je jedan poetski tekst već od prvog neposrednog odziva kritike bio proglašen savršenim umjetničkim ostvarenjem“ (Kapetanić, 1968: 13). Za Mažuranićev je izraz u ovom spjevu Antun Barac napisao: *Smrt Smail-age Čengića* „znači jednu od najvećih sinteza u hrvatskoj književnosti baš s obzirom na izraz“ (Barac, 1979: 131). Slavko Ježić navodi da je Mažuranić ovim spjevom „narodu pružio nerazorivu sliku strašnog turskog zuluma“ (Ježić, 1958: 25). Spjev je prepun stilskih figura. Tako Franjo Marković, jedan od prvih kritičara spjeva, pronalazi anafore, epifore, epizeuksis, epanalepsis i dr. Vladimir Nazor smatrao je da se na temelju ovog spjeva može napisati priručnik klasicističke poetike (Frangeš, 1994: 33). Antun je Barac ovakvim kritikama spočitnuo formalizam. Prema njima se, tvrdi Barac, poezija svodi na sklapanje gotovih obrazaca i stilskih figura, a zanemaruje se umjetnička crta (ibid., 34).

Iako je većina kritičara hvalila spjev, neki su u njemu ipak uočili propuste. Skender Kulenović na primjer zamjera Mažuraniću nelogičnosti: „Usred Stolca kula svoje...! Je li mu to kula usred grada Stolca, ili mu se sama kula zove Stolac? [...] čas mu je Smail-aga usred kule, čas mu je kula usred Stolca.“ (Kulenović, 1979: 106). Gustav Krklec navodi da je i Matoš dao svoj prigovor: „Kakav je to junački ep – pita se Matoš– koji slavi 'busijaše i zaplotanjke'?“ (Krklec, 1979: 96). Vladimir Nazor zamjera Mažuraniću što se u versifikaciji nije držao akcenta riječi, već je gradio stih na svoj način prateći talijansku versifikaciju: „Uradi je to, žalibože, i u mnogim jedanaestercima, misleći da će ih baš time približiti što više talijanskim endekasilabima“ (Nazor, 1979: 90). Treba napomenuti da u taj kritički odnos vjerojatno ulazi i Kovačićeva travestija *Smrt babe Čengićkinje* (1911) čije prvo pjevanje „Babovanje“, smješteno na Markovom trgu, započinje ovako: „Sluge zove Ivša bane/ usred kule jake svoje/ a na trgu Markovome: 'Ajte amo, sluge moje/ steklišad mi izvedite,/ štono sam ju uapsiti dao/ a po svome Mateku fiškalu“

4. *Smrt Smail-age Čengića* i usmene epske pjesme

U usmenim je epskim pjesmama najvažnija priča, a ona se sastoji od različitih tema (Lord, 1990: 127). Tema je, poput formule, ponovljiva, odnosno pojavljuje se u više različitih pjesama. Nije statična, već se stalno mijenja i prilagođava potrebama pjevača (ibid., 170). Riječ je o skupini ideja koje se ponavljaju u pjesmi (Dukat, 1988: 203). Tema je osnovna sadržajna ideja pjesme i u pjesmi može biti

samo jedna takva tema (ibid., 201). Sadržaj je odvojen od teme. Predstavlja ga konkretni slučaj koji se upotrebljava da bi se opjevala neka apstrahirana ideja. To je samo obrazac, odnosno shema radnje. Na primjer, pogibelj je Smail-age sadržaj koji se može kategorizirati tematski kao propast oholog vladara ili propadanje moćnog carstva i sl. Njegova je pogibelj obrazac tijekom izricanja neke teme. Za propast su se oholog vladara mogli uzeti neki drugi sadržaji: na primjer propast Osmana kojim se poslužio I. Gundulić. Takav se obrazac radnje zatim popunjuje motivima koji ovise o narativnim obrascima i formulama radnje. Kombinacija takvih motiva omogućuje pojedinačni doprinos svakog usmenog pjevača (ibid., 202).

Junačke su usmene epske pjesme često vezane uz važan povijesni događaj. Većina pravih usmenih epskih pjesama opjevava događaje, odnosno sadržaje, koji su se dogodili davno u odnosu na vrijeme izvođenja pjesme. No vrijeme ne utječe na vrijednost opjevanih događaja (Botica, 2013: 252). U njima se prošlost ne shvaća kao neko minulo vrijeme, nego kao vrelo iz kojeg se mogu nanovo oživjeti konkretni sadržaji da bi se potvrdila bezvremenska tema. Ovaj se spjev od toga razlikuje. Pjeva o događaju iz bliske prošlosti čime se približava pisanoj tradiciji, na primjer *Osmanu*. Za usmenog su pjevača nevažni stvarni prostori, gradovi i sl. Opjevani se događaji zbivaju u fikcionalnom prostoru koji služe kao pozornica na kojoj se odigravaju povijesni događaji važni za zajednicu.

Kritika je otvorila pitanje glavnoga junaka ovoga spjeva. Naime, postoji nekoliko problema. Iako naslov spjeva upućuje na agu, on se ne pojavljuje u svim pjevanjima što nije tipično za usmene epske pjesme niti epiku općenito. Zatim, njegovo se junaštvo mnogo propitalo. Usmeni epski junaci inače grade svoj status nepokolebljivim junaštvom i junačkom vrijednošću (ibid., 251). Aga nije epski nepokolebljiv junak. Makar bi ga se prema njegovim najčešćim atributima, “junak“ i “silan“, moglo smjestiti među aktante Snažnog Ratnika (Dukić, 1998), svojim djelovanjem takvu titulu ne zaslužuje. To potkrepljujemo aginim cjelokupnim porazom, ali i neuspjehom pri maltretiranju Crnogoraca: “Sramota je takome junaku/ Kupit harač, ne skupit harača/ Džilitnut se, ne pogodit cilja, Kamol' slijepit mješte raje Turke, /Kamol' da mu zlorad krst se smije“ (56). Njegovo je junaštvo samo deklarativne naravi. Nije uspio potvrditi junačke vještine: “Stvarno, od svega junaštva Smail-agina u pjesmi ne vidimo ništa“ (Barac, 1940: 369). Aga nema nijednu vitešku crtu (ibid., 370). Dapače, oslijepivši svojega vojnika umjesto protivnika pokazao je svoju nesposobnost. Budući da je aga više u spjevu hvaljen kao junak, a siže spjeva to ne potvrđuje, zaključujemo da se leksička i sižejna aksiologija ne

podudaraju (Dukić, 1998: 154). No primjećujemo da Smail-agi u spjevu nije ni dana prilika da dokaže svoje junaštvo. Kada su Crnogorci napali Osmanlijski tabor, opet nisu opjevane agine borbene vještine nego samo uplašeno naređivanje: „'Konja, konja!' grmi aga“ (60) i dalje “Konja, konja, Haso, konja“ (60). O njegovoj smrti saznajemo samo iz jedne sintagme: “Pade aga“. Umro je potpuno nejunački (Barac, 1940: 370). Unatoč njegovom nejunaštvu i nasilju, treba istaknuti aginu estetičku uzvišenost negativnog predznaka (Kravar, 2008: 23).

Ostali su likovi “estetičke apstrakcije epskog karaktera“ (ibid.). Sukobljeni su i svatko od njih zagovara svoj izbor (Frangeš, 2005: 80). U spjevu nema mnogo čvrsto osamostaljenih pojedinaca. Uglavnom se radi o kolektivu: četi i Osmanlijama. Četa se ponaša kao jedno: “Ter sto ruku za sto noža/ U jedan se časak maša/ Čudno biće! Sto srdaca/ Od nebesa svratit vrijedno,/ I sto volja što ushtije/ Sve razorit ono jedno!“. Ipak, od pojedinaca se mogu istaknuti Novica, svećenik i aga. Sva su tri lika psihološki karakterizirani. Novicu na osvetu potiče agino ubojstvo njegova oca. O svećenikovoju emocionalnoj boli i mladosti nagađa glavni pripovjedač: “Ali u grlu/ Dobru starcu riječca zape,/ A na sijedoj bradi bistra/ O sunčanu kaplja zraku/ Ko biserak sitan sinu./ Valjda i njega mlada ljeta/ Uspomenom gorkom kore“ (42).

O likovima i priči saznajemo od pripovjedača. U spjevu postoje dva pripovjedača. Jedan dominira cijelim spjevom, dok se drugi pojavljuje samo u Baukovoju pjesmi. Prvo ćemo nešto reći o glavnom pripovjedaču, a zatim o Baukovom. Glavnog epskog pripovjedača obilježava pojačana perceptibilnost, odnosno vrednovanje iskazom. To je tipično za usmene pripovjedače. Suosjeća s njihovom patnjom: „jadna raja, rukuh naopako“ (45) ili „Mili Bože, što je raja kriva?/ Il je kriva gad što Turke mori?/ Il je kriva što ih hrđa bije?/ Što je kriva? – Kriva 'e što je živa/ A neima što Turčinu treba: Žuta zlata i bijela hljeba“ (45). Po nekim obilježjima ne prati usmenu poetiku. Kadšto govori u ime raje: “Harač, harač!, Otkud raji harač?“ (49) što nije tipično za usmenu poetiku (Dukić, 1998: 148). Od usmene poetike odstupa i pjevanjem o emocionalno-psihičkom stanju likova. Govori o aginoj zabrinutosti: “Namrštio mrskam tamnijem,/ A junačko pod njim oko/ Ko pramenom od oblaka/ Namrčio, tere mukom muči“ (56), o Novičinoju odvažnosti: “Vidi mu se, ginut mu se neće,/ A jest nješto što ga naprijed kreće“. Usmeni pripovjedač ne poznaje misli svojih likova, dok ovaj pripovjedač poznaje: “Valjda i njega mlada ljeta/ Uspomenom gorkom kore,/ Tere lijećeć stadu rane/ Sam se svoje sjeti boli“ (34). Stoga Mažuranićev pripovjedač ima šire znanje o događajima nego pripovjedači u usmenoj poetici.

Pripovjedač se ponekad koristi pripovjednim tehnikama koje su strogo rezervirane za pisane tehnike modernijih književnih stilova. U spjevu je, na primjer, zabilježeno prenošenje tuđih riječi: “Kamol' slijepit mješte raje Turke/ Kamol' da mu zlorad krst se smije“ (45). Nigdje ne naziva Crnogorce „zloradim krstom“ stoga bi se ovdje moglo govoriti o neizravnom prenošenju aginih misli ili čak slobodnom neupravnom govoru (Dukić, 1998: 149). No ovaj se pripovjedač razlikuje i od klasičnih epova i to ponajprije zbog pjesničkih slika, aforizama, refleksija i retoričkih pitanja. Emocionalna ga angažiranost također udaljava od klasičnog pripovjedača. On stalno uvlači čitatelja u teksta i vodi s njime fiktivne dijaloge (Fališevac, 1996: 18). Nije ni objektivan što ga udaljuje od idealnog objektivnog epskog pripovjedača (Dukić, 1998: 150): “pjesnik ne stoji izvan radnje, nego živo sudjeluje u njoj, obraćajući se često sa svom svojom strastvenošću“ (Barac, 1940: 255). Pripovjedačka je svijest diskontinuirana: *Agovanje* i *Harač* je ispriповijedao sveznajući pripovjedač, početak *Noćnika* i veći dio *Čete* pripovijeda neobaviješten izvjestitelj koji često nagađa, iako ostavlja dojam da se nalazi u samom poprištu radnje (Kravar, 2008: 25): “Tko se vere uz klance niz klance/ Ter se krade k onoj Gori Crnoj?”.

Baukov je pripovjedač bliži usmenoj poetici. Objektivniji je, nije angažiran i ne otkriva izravno svoje ideološke stavove, već Rizvan- agu² pokazuje kao lošega junaka neizravnim postupcima što je tipično za usmenu epsku pjesmu. Karakteristično je i neizravno iskazivanje stavova logikom priče i odnosima među likovima (Dukić, 2004: 58). Na početku je agu povezo s motivima tipičnima za usmenoga epskog junaka: “Kakav bješe Rizvan-aga silni/ I na sablji i na kopju vitu,/ I na puški i na nožu ljutu,/ I na šaci i na dobru konju!“ (58). Ovdje su formule iskorištene samo da bi se pojačao paradoks. Rizvan-agu se uzvisuje samo da bi ga se na kraju još više ponizilo (doslovno: “Silan aga na travi se nađe“). Pripovjedač očekuje od publike da na osnovi njegova pjevanja sama donese zaključke.

Nadalje, spjev se metrikom primiče usmenim epskim pjesmama. Pisan je najviše simetričnim osmercima i asimetričnim desetercima. Mažuranić je s ta dva metra postupio kao varijacijama iste osnove (Frangješ, 2005: 118). Osmeraca i deseteraca ima podjednako (Kekez, 1992: 115), iako nalazimo i druge metre: deveterce i jedanaesterce. *Noćnik* i *Kob* su napisani u desetercima, a ostala su pjevanja versifikacijski heterogena (HKE, 2011: 102). Simetrični osmerac se može naći i u usmenoj i

pisanoj književnosti. Asimetrični se deseterac veže najčešće uz usmene epske pjesme. No ova se dva metra nisu strogo opredijelila za tip književnosti. Tako metričkih figura po uzoru na pisanu tradiciju (Gundulić, Đurđević) ima i u desetercima koji je karakterističan za usmenu književnost (Kravar, 2008: 24). Usmenoknjiževni je osmerac ponekad zamijenjen Gundulićevskim metrom (Kekez, 1992: 115). Deseteračka se formula ubacuje u neformulativne osmerce. Primjenjuju se kolokvijalno metričke-sintaktičke cjeline koje nisu tipične za usmenu književnost.

5. Odnos usmenosti i pismenosti

Usmena je književnost najstariji oblik umjetničkog jezičnog izražavanja. Mislimo na agrafijsko razdoblje u kojem nije postojao nikakav oblik pisma. Nakon tog razdoblja uslijedile su dvije grafijske faze u kojem su usmenost i pismenost supostojale. Usmenost je kroz povijest uglavnom više utjecala na pismenost nego obratno. Iznimka je srednji vijek kada su usmenost i pismenost u jednakoj mjeri utjecale jedna na drugu. U prvom je grafijskom razdoblju još uvijek prevladavala usmenost, dok je u drugom zavladao pismenost (Kekez, 1986: 134). Danas svakako prevladava pismenost, no uz supostojanje usmenosti. Može se čak govoriti i o sekundarnoj oralnosti koja podrazumijeva moderna tehnološka dostignuća kojima se usmeno prenose informacije poput telefona, radija, televizije i sl. (Ong, 2002: 11).

Postoje sličnosti između dviju književnosti. I pisana i usmena književnost pripadaju istoj umjetnosti. Umjetnička im je vrijednost jednaka. Predstavljaju ukupnost ljudskog znanja i iskustva (Kekez, 1986: 134). Obje se koriste jezikom kao sredstvom stvaranja fikcionalnih svjetova. Jednako se odnose prema zbilji, odnosno istovremeno se od nje razlikuju i s njom su duboko i intimno povezane (Bošković-Stulli, 1978: 11).

Između dviju književnosti postoje svakako velike razlike. Pisana se književnost koristi tehnologijom pisanja, a usmena književnost primarnim usmenim načinom izražavanja. Govor je, odnosno usmeno izražavanje, potpuno prirodan svim ljudima, dok je pismo naučena vještina (ibid. 81). Svaka nova tehnologija, naučena vještina, mijenja ljudsku svijest, smatra Ong. Današnja računala jednako mijenjaju svijest kao i pismo u svojim počecima (Ong, 2002: 78). Jednom kada se nova tehnologija usvoji, postaje gotovo prirodna. Nemoguće je potpuno se osloboditi pisanoga načina razmišljanja jer je pisanost toliko već ušla u ljudsku svijest da je postala gotovo prirodna (ibid., 31).

Koliko se god trudili oponašati usmeni stil, on će uvijek biti “onečišćen pismenim idiomom“ (Havelock, 2003: 57). Na prevlast pisane svijesti ukazuje i paradoksalnost pojma 'usmena književnost' (eng. 'oral literature').³

Pisanje se oslanja na vid, dok se usmenost služi sluhom. Ova dva različita osjetila, sluh i vid, uvjetuju razlike između dviju književnosti. Zvučni se podražaji primaju iz više smjerova istovremeno, a vizualni samo iz jednog. Zvuk je zato ujedinjujuće osjetilo (Ong, 2003: 70). Vid analizira, razgrađuje i secira, a te su tri radnje karakteristične za pisani stil. Čitanje ne ovisi o kontekstu jer se čitati može bilo kada i bilo gdje. Za usmeno je stvaranje i slušanje kontekst od presudne važnosti. Pod time se ponajprije misli na publiku o čijoj ćemo važnosti još govoriti. Ako se čitanje prekine, čitatelj se tekstu može bez poteškoća vratiti. No slušatelj se ne može bilo kada vratiti pjesmi, ako negdje odluta, jer ju je pjevač već možda otpjevao. Nadalje, pisano je djelo sačuvano za buduće čitatelje i ima potencijala da ga se otkrije. Trajnost i sačuvanost usmene pjesme potpuno ovisi o publici: hoće li ju ona prihvatiti i prenijeti dalje ili će ju jednostavno zaboraviti. Vid omogućuje čitatelju da kontrolira tekst tijekom čitanja i pisanja. Slova, odnosno riječi, fizički prikazuju zvuk. Naspram tome, zvuk je prolazni podražaj i ne može ga se zaustaviti. Slušatelj nema kontrolu nad njim. Pisanje omogućuje stvaranje složenih rečenica i daje privid kontinuiranosti. Pisac može puno duže razmišljati nad svojim tekstom, nego usmeni pjevač nad svojom pjesmom. Pisac može vidjeti početak i kraj svoje rečenice, dok ju usmeni pjevač mora upamtiti. To piscu omogućuje stvaranje složenih iskaza, a usmenog pjevača nuka na ponavljanje i jednostavnost jezika.

Dvije se književnosti razlikuju i u tipovima komunikacije (Bošković-Stulli, 1978: 12). Usmena je književnost ovisnija o izvanknjiževnim funkcijama koje se odnose na ples i glazbu, ali i na rituale i svečanosti. Usmeno se djelo prenosi izravno slušatelju, bez ikakva prostornoga ili vremenskoga odmaka i bez posrednika. U idealnoj situaciji piscu izvanknjiževna situacija ne oblikuje njegovo djelo. U pisanoj je književnosti publika uvijek fikcija (Ong, 2002: 99), dok je usmenost uvijek s njom u kontaktu. U usmenosti je izvanknjiževno okruženje važno. Pri tome ključno mjesto zauzima publika. Usmeni pjevač mora zadovoljiti njezine zahtjeve da bi njegove pjesme ušle u tradiciju. Pjevač ne smije

3 U engleskom je jeziku ova paradoksalnost očitija nego u hrvatskom. Riječ *literature* etimološki dolazi od latinske riječi *littera* što znači slovo koje podrazumijeva pisanje.

pretjerati s inovativnošću jer publika ne bi prihvatila preveliki odmak od već poznatoga (Burke, 1991: 98). Ona nadgleda pjevača jer on mora pjevati tako da se pjesma lakše zapamti i da bi ju publika mogla prenijeti (Havelock, 2003: 108). Publika je glavni čuvar tradicije i kvalitete. Ona odlučuje koje će pjesme pasti u zaborav, a koje će se sačuvati i propustiti u tradiciju. Kontakt je dakle za usmenu poetiku uvijek nužan. Usmena je umjetnost stoga kontaktna umjetnost (Bošković-Stulli, 1978: 15), a njezina je pjesma rezultat međudjelovanja publike i pjevača (Ong, 2002: 143). Taj kontakt je izravan i prirodan. Podrazumijeva intonaciju, gestu i situacijski kontekst. Možemo reći i da je usmena književnost i kolektivna umjetnost jer njezini proizvodi pripadaju cijeloj zajednici.

Usmena se pjesma ponekad shvaćala kao umjetnički ostvaraj čitave zajednice, a ne darovitoga pojedinca. Iako publika odlučuje o kvaliteti pjesmi i time doprinosi stvaranju, prvotni je sastavljač morao biti daroviti pojedinac koji je poznao naslijeđe svoje zajednice i koji ga je znao umjetnički oblikovati. Odnos je između usmenoga pjevača i kolektiva u kojem stvara sličan odnosu jezika i kolektiva. Osnovna funkcija govora služi kolektivu (Havelock, 2003: 67). Poetika primarne usmenosti shvaća komunikaciju kao društvenu pojavu, a ne kao razmjenu među pojedincima (ibid., 82). Kao što je jezik kolektivna aktivnost, tako i usmena poetika mora odgovarati zahtjevima pojedinog kolektiva.

O odnosu su pojedinačnog i kolektivnog u usmenoj književnosti, u jezičnom smislu, po uzoru na Saussurea pisali Roman Jakobson i Pjotr Bogatirjov (Jakobson-Bogatirjov, 1971). Usmenoknjiževno djelo postoji poput jezika (*langue*) izvan pojedinca, kao mogućnost da ga pojedinac oživi i upotrebi. Kao što govor (*parole*) mora zadovoljiti uvjete jezika, odnosno kolektiva, tako se i usmeno djelo treba prilagoditi kolektivu, odnosno publici. Ako pojedinac, govornik određenog jezika ili usmeni pjevač, doprinese razvoju kolektivnog, tj. jeziku, onda će njegovo stvaralaštvo, govor ili usmeno djelo, biti prihvaćeno. Iz toga slijedi razlika između pisane i usmene književnosti. Nakon što ga kolektiv prihvati, usmeno se djelo odvaja od autora. Impersonalizira se. Autorstvo je potpuno strano usmenosti. Usmenost je usmjerena na *langue*. Pisano je djelo ovisno o pojedinačnom ostvarenju. Usmjereno je na *parole*. 'Autor' se usmenoga djela trudi ispuniti zahtjeve zajednice, trudi se uklopiti u nju, dok se autor pisanog djela nastoji istaknuti u kolektivu svojim posebnim jezikom. Autor pisanog djela može htjeti promijeniti zajednicu svojim tekstom. Usmenom je pjevaču tako nešto nepoznato (ibid, 23).

6. Teorija primarne usmenosti

Usmenost se u ovom radu shvaća na tragu Waltera J. Onga i Erica A. Havelocka. Riječ je o primarnoj usmenosti, o društvu koje ne poznaje nikakav oblik pisanja (Ong: 2002: 10). Ovakav je tip usmenosti potpuno samostalan i neovisan o pisanosti.

Walter Ong izdvojio je pojedina temeljna obilježja primarne usmenosti. Jedno je od njih je težnja sakupljanju, agregaciji. U usmenosti će se radije reći “hrabar vojnik“, nego samo “vojnik“ (ibid. 38). Jednom kada bi se prihvatila određena sintagma više se ne bi propitivala njezina točnost. Ako bi ju publika prihvatila, ostala bi nepromijenjena. Ovo se obilježje oslanja na formulaičnost usmenog izražaja. Formulaičnošću su se zaokupila dvojica istraživača Milman Parry i Albert Lord. Oni su se tridesetih godina dvadesetoga stoljeća uputili u Bosnu da bi poslušali izvorne usmene pjevače. U njihovim su pjesmama uočili riječi i sintagme koje su se pojavljivale u istom obliku u više različitih pjesama. Tako su došli do pojma formule koji su poslije koristili u proučavanju Homerovih epova. Formulu su odredili kao grupu riječi koja se redovito upotrebljava pod istim metričkim uvjetima da bi se izrazila osnovna ideja (Lord, 1990: 67). Prvotno su služile kao mnemotehničko sredstvo. Kada bi se jednom dugotrajnim analitičkim razmišljanjem zaključilo o pojedinoj pojavi u svijetu, taj bi se zaključak nastojao sačuvati. Budući da bi ponavljanje misaonog procesa zahtijevalo veliku intelektualnu snagu, gotove misli su se spremale u formulaične, lako pamtljive, obrasce (Ong, 2002: 33). Znamo da u primarnoj oralnosti nije bilo načina za zapisivanje izgovorene riječi. Stoga, čim bi se riječ izgovorila, njezina bi materijalnost nestala. Kratkotrajnost je izgovorenih riječi također razlog za iznalaženje obrazaca kojim će se one sačuvati. Usmenost sprema svoje obavijesti za ponovnu upotrebu (Havelock, 2003: 69). Formule čuvaju formulaičnost jezika, a jezik postaje jezik pohrane (ibid. 89). Riječ je o samoočuvanju (ibid. 88) jer “jezik pohrane“ (ibid., 89) čuvajući naslijeđe i sam postaje naslijeđe (ibid., 88).

Dva su glavna obilježja formule: čvrsta jezična fiksacija i premjestivost (Schmaus, 1971: 143). Prvo se odnosi na stalnost pojedine sintagme ili stiha, odnosno na oblik usmenoga izražaja koji se ne mijenja. Formula tako služi da bi se nešto u pjesmi prikazalo. Njezina je druga uloga metričke naravi. Da bi se dobro uklopila u pjesmu, treba biti metrički jednaka stihu u kojem se nalazi. Ovo se obilježje odnosi na sposobnost toga izražaja da se uklopi u više različitih usmenih pjesama. Ista se formula

jednostavno uklapa u različite pjesme. Možemo ih odrediti i kao metričko-sintaktički model jer se nastoje uklopiti u sustav pjesme (ibid., 146). Formula nastaje apstrahiranjem i kondenziranjem (ibid., 144). Pojediniosti se ispuštaju, teži se jednostavnosti. Glavna se misao apstrahira iz pojedinačnoga i prenosi u nadpojedinačno. Upravo to omogućuje formulama široku upotrebu. Usmjerava se na jednu pojedinost. Na primjer, konj može imati puno atributa, no usmena je poetika odstranila sve suvišne detalje i usmjerila se samo na njegovu dobrotu, odnosno praktičnu životnu funkciju: “konj dobri“. Formule su nastale dugogodišnjim odabiranjem i propuštanjem da bi se dobila idealna shema koja će biti važna za cijelu zajednicu.

Iz perspektive pisane kulture formule djeluju shematično, stereotipno i neinovativno, kao puko ponavljanje. U jednu ruku riječ je o malom odstupanju od tradicije. Gotove se formule ne mijenjaju, ne propituje se njihova točnost (je li hrabar junak zaista hrabar i sl), ne analizira ih se (Ong, 2002: 38), već ih se selekcijom uzima kao gotove te ih se zatim kombinira (Burke, 1991: 121). Novo je i inovativno sadržano u takvoj selekciji i kombinaciji već gotovih formula. U drugu ruku riječ je o slabom odstupanju od već rečenoga unutar same pjesme (Havelock, 2003: 87), o odstupanju unutar istoga. Usmeni pjevač radije ponavlja već rečeno, nego da prekida pjesmu (Ong, 2002: 40). Vrhunac se slabe inovativnosti dostiže u pleonastičnim izrazima: “starče stari“ ili “Tko je junak, na ždrijelo/ Na ždrijelo, junak tko je“ (37).

Ovo nas dovodi do idućega Ongova obilježja usmenosti: ponovljivosti. U usmenosti je tipično ponavljanje iste riječi ili sintagme. Novo se jako malo razlikuje od prošloga. Varira se unutar istoga, odnosno metra. Možemo govoriti o semantičkom i sintaktičkom paralelizmu (Havelock, 2003: 86). Semantički se paralelizam odnosi na ponavljanje istog ili sličnog značenja. Naime ako je usmeni pripovjedač u prvom stihu rekao da je nešto slomljeno, u idućem će stihu reći da je razbijeno ili potrgano. Dva su razloga ovakvim ponavljanjima. Prvi je razlog izvedba usmenog pjevača koja je izrazito složena. Uključuje sviranje i pjevanje te stoga ne ostaje mnogo vremena za smišljanje inovativnih i složenih rečenica. Pjevačev je glavni problem kako složiti smislene stihove usklađene s ritmom, koji svira na guslama ili nekom drugom instrumentu, u vrlo kratkom vremenu, a da ih publika prihvaća. Stoga poseže za već gotovim obrascima i jednostavnošću izraza. Drugi je razlog također praktične naravi. Nisu svi u publici mogli jednako dobro čuti pjevača pa je zato ponekad morao ponoviti više puta isti stih ili sintagmu (Ong, 2002: 40). Isto tako, u usmenoj kulturi stanka tijekom

pjevanja nije bila poželjna. Pjevač nije mogao usred pjevanja stati i razmišljati što će sljedeće pjevati. On će radije ponavljati već rečeno, nego prekinuti pjesmu (ibid.). Publika je od njega očekivala da kontinuirano otpjeva cijelu pjesmu. Ako pjevač ne bi bio siguran kako glasi sljedeći stih, ponavljao bi prošli s malim varijacijama dok ne smisli idući.

Svim je navedenim ponavljanjima usmeni pjevač razvijao ritmički govor (Havelock, 2003: 86). Takav je govor olakšavao pamćenje stihova: „uspješno očuvanje pamćenja gradi se ponavljanjem” (ibid., 85). Ritmički je govor jedan od izuma usmene svijesti koji je pomagao da se pjesma lakše upamti (ibid.). Tu se ponajprije misli na kretnje ruku tijekom sviranja instrumenta. One su bile usklađene s versifikacijom pjesme. Usmeni je pjevač, ili netko iz publike, mogao plesati tijekom izvedbe. Ples je isto bio usuglašen s metrom. Ovdje uočavamo da su slušatelji istovremeno izloženi jeziku i glazbi (Havelock, 1998: 151). Čitavi je čovjekov verbomotorni sustav bio u službi ritma, a on pak u službi pamćenja.

Iduće je obilježje primarne usmenosti emocionalna upletenost publike (Ong, 2002: 45). Budući da je ona bila odgovorna za pamćenje i prenošenje pjesme, usmeni su je pjevači nastojali uplesti u svoju pjesmu, odnosno s njom ostvariti komunikaciju. Računali su na emocionalnost svojih slušatelja (Havelock, 1998: 159). Tijekom pjevanja usmeni je pjevač znao iz trećega prijeći u prvo lice. Tako bi se emocionalno povezali pripovjedač, publika i lik. Publika se najlakše mogla poistovjetiti s onim što joj je bilo poznato. Stoga su likovi u usmenim djelima bili lako pamtljivi i većini već otprije poznati. Beživotni bi i obični likovi lako isparili iz kolektivnog pamćenja (Ong, 2002: 68). Isto tako, likovi nisu mogli biti ideje ili pojmovi, odnosno apstrakcije jer se s njima publika ne bi mogla poistovjetiti. To je i jedan od razloga zašto primarna usmenost koristi motive koji su bliski svakodnevnom životu. Oni su prisutni u čovjekovoj percepciji od pamtivijeka (ibid. 42). Za usmenost je netipična apstraktna misao, a bliži su joj jednostavni i svakom bliski pojmovi. Zato će motivi najčešće biti iz prirode i svakodnevnoga ruralnoga života koji uključuje i astrološke pojave: sunce, mjesec i zvijezde. Usmenost daje prednost situacijskom pred apstraktnim. Odnosno, u usmenim se pjesmama pjeva o likovima koji nešto čine ili djeluju. Podrazumijeva se djelovanje, a isključuje pasivnost. Oni su pouka i primjer slušateljima. Zastupljen je jezik radnje, a ne refleksije. Riječ je o bihevioralnoj, pripovjednoj sintaksi. Svi su predikati narativizirani. Odnose se na radnju ili situaciju, a nikada na egzistenciju ili esenciju (ibid.). Takva sintaksa ne dozvoljava hipotaktičnost, već samo parataktičnost. Parataktičnost

podrazumijeva nizanje. Kao što sluh niže zvukove, tako parataksa niže rečenice. Zbog kratkotrajnosti zvuka, usmenost je tražila različite načine da sačuva pjesmu. Jedan je od njih bila i bihevioralna sintaksa: “Naslijeđe se prenosi djelovanjem, a ne idejama ili načelima“ (Havelock, 2003: 91). Lakše je bilo upamtiti neku pouku izvučenu iz priče i likova, nego dalekih apstrakcija.

Ong usmenu kulturu naziva agonističkom (Ong, 2002: 43). Nasilje je nezaobilazno i detaljno se opisuje u velikim epovima kao što je *Ilijada*. Veliki su se herojski likovi često fizički sukobljavali: Ahilej i Hektor, David i Golijat i dr. Njihova se fizička snaga veličala. Sukob se u oralnim kulturama uvijek događa izvan lika, na fizičkoj 'stvarnoj' razini. Borbenost u usmenosti ulazi i u jezik. Tipična su verbalna samohvalisanja i rugalice. Takva borbenost isto uvlači publiku u stvaralački proces. Ulazak je nekoga iz publike u verbalni dvoboj pravi izazov. Borbenost je isto način očuvanja tradicije. Naslijeđe se i stečeno znanje uvijek stavlja u kontekst borbe da bi se bolje zapamtilo. Iz sukoba junaka publika je mogla nešto naučiti i to onda zapamtiti. Dakako da se tema sukoba provlači kroz povijest pisane i usmene književnosti. No pisana kultura premješta sukob na unutarnju razinu. Prednost dobiva apstrakcija, a ne fizičko sukobljavanje. Više nema toliko mnogo izravnog sukoba “prsa o prsa“.

7. Obilježja usmenoga stila u *Smrti Smail-age Čengića*

U prošlom smo poglavlju izdvojili agon kao obilježje usmenosti, tj. borbenost velikih junaka. No u ovom spjevu nema takvih junaka kao u usmenoj književnosti, poput Herkulesa ili Beowulfa. Već smo istakli problem glavnog lika i rekli smo da se nitko od likova previše ne ističe. Sad ćemo samo istaknuti borbenost i nasilje spjeva. Spjev ima nekoliko sukoba. Najočitiji je onaj između Smail-age i Crnogoraca, aksiološki sukob između kršćana i muslimana. Ove se dvije strane sukobljuju dakako i fizički. Protivnički je tabor, osmanlijski tabor, karakterno razdijeljen pa se tako uočavaju osobine vezane uz Smail-aga kao glavnog protivnika i uz Novicu kao izdajice (Dukić, 1998: 139). Smail-aga preuzima ulogu Zulumčara, odnosno Nasilnika uz kojega se vežu animalne metafore: arslan, lav, ris, vuk, zmaj (ibid., 143). Brutalno nasilje Turaka prema Crnogorcima primiče se sotonizaciji lika (ibid., 146). U epu se nigdje ne pokušava ublažiti njegova sotonizacija (ibid., 147). Mažuranićev je Nasilnik nasilniji od onih u usmeno-kačićevskoj tradiciji (ibid., 154). Nasilje je glavno agino obilježje: “Smail-aga ni u jednom času nije prikazan kao otvoren borac, nego kao nasilnik“ (Barac, 1940: 371). Ne predstavlja Osmanlije, nego tiranina općenito (ibid., 186).

Pojedini su kritičari isticali borbu dobra i zla kao središnju temu spjeva (Frangeš, 2005: 113). Novica se i Smail-aga sukobljavaju na osobnoj razini, a na verbalnoj razini Bauk i Smail-aga. Verbalni su okršaji vrlo česti u usmenim kulturama (Ong, 2002: 44). Čengić je bio zabrinut: “mal'ne zabrinuo/ Lulu pijuć i prevrćuć misli/ Gdje nam noćca ne dopušta mrka/ da se s krstom kadeć zabavimo“ (57). Brinula ga je njegova sramota: umjesto da ozlijedi „zlorad krst“, on je oslijepio svojeg vojnika. Htio je Baukovim pjevanjem odagnati svoje brige: „Namrčio [oko], tere mûkom muči./ Misli aga svakojake misli“. Aga svoju gorku ljutnju pokušava ublažiti slatkim usmenom pjesmom: „Ko nebeskijem skladom struna./ I što krvi žeđ bje prije,/ Tad postade pjesme žeđa:/ Tolika se slast iz pjesni lije!“ (56). Stihove “Tolika se slast iz pjesni lije“ vežemo uz ugodu koju inače pružaju usmene pjesme (Havelock, 2003: 91). Poznato je da se jedna od muza, koja se često zazivala u invokacijama, izravno povezivala s užitkom (Havelock, 1998: 154). Usmeni su pjevači uklanjali anksioznost i žalovanje (ibid., 153). Aga je očekivao hvalu i opuštanje, a dobio je rugalicu. Želi da Bauk svojom pjesmom spasi njegov ugled. No aga najprije uvrijedi Bauka istom riječju, “hrđo“, kojom će Bauk poentirati u svojoj pjesmi.⁴ Čengić je svjestan važnosti usmene pjesme: “Tuci raj, tuci Turke k jednu,/ Samo čuvaj uspomenu vrijednu!“ (59). Baukova pjesma pokazuje da je umjetničko djelo „jedini izvor i vrelo povijesnog pamćenja i povijesne svijesti“ (Fališevac, 1996: 16). Shvatio je koliko kobna može biti rugalica: “Kao i svaki nasilnik, i Smail-aga osjeća, da je najopasnije oružje protiv njega rugalica“ (Barac, 1940: 187). Rugalica je sastavni dio borbenoga duha oralne kulture (Ong, 2002: 44). Baukova se invokacija također može shvatiti ironično: „Mili Bože, čuda velikoga,/ Kakav bješe Rizvan-aga silni/ I na sablji i na kopju vitu,/ I na puški i na nožu ljutu,/ I na šaci i na dobru konju“ (58). Rizvan-aga je bio smiješno nesposoban i to je za tako važnu i moćnu osobu, zaista čudo. Baukovi stihovi samo pojačavaju aginu brigu jer otkrivaju da se njegova sramota već prenijela po Kosovom polju. Crnogorci mu se smiju: „Dalje smijeh/ dalje sprdnja raji/ Dok proniknu pjesma iz gusala,/ Ter sad pjeva po Kosovu slijepac:/ 'Hrđa bješe Rizvan-aga silni.'“ (58). Drugi smo verbalni okršaj uočili u zadnjem pjevanju. Pripovjedač poziva slušatelja da mu gata: “Ter pristupi ter mi gataj, pobre“. Slijedi forma pitanja i odgovora. Recipijent ulazi u tekst spreman na sve metričke i sintaktičke zahtjeve te uspješno odgovara na verbalni

4 Aga: “Hrđo, kučko, vojvodo Bauče,/ Mislio sam da si junak bolji“, Bauk: “Ter sad pjeva po Kosovu slijepac: Hrđa bješe Rizvan-aga silni“.

dvoboj.

U ovom spjevu uočavamo mnogo stilskih figura tipičnih za usmenu poetiku. Od etimoloških figura uočavamo paremenon: “ 'Ajte amo, sluge moje,/ Brđane mi izvedite,/ Štono sam ih zarobio robljem/ Na Morači vodi hladnoj“ ili “Kad ih vidje silan aga,/ On namaknu gojne vole/ I dželate ljute rise,/ Ter ih turskijem **darivao darom**“ (31), poliptoton: “Vjerna uz **druga drug** koraca/ Nerazlučno, vjerno i tvrdo,/ Ko Blizanci zvijezde jasne,/ Kad sunčani zrak ugasne“ (39), homeoteleuton: “Pred **svjedocim** planinam **visocim**“ (43), antanaklazu i polisindeton: “**Misli** aga svakojake **misli**:/ Od balčaka i od djevojaka,/ I od lova i od sokolova,/ I od zlata i od ljuta rata“ (56). Česta je zamjena nominativa vokativom: “Misli jadan da je **gorski vuče**,/ Il još gori **brđanski hajduče**“ (34). Uočena je i jedna slavenska antiteza: “Je li hajduk, il uhoda turska,/ Što uhodi sviloruna krda,/ Il volova stada vitoroga?/ Nit je hajduk, nit uhoda turska,/ Već Novica, Čengića kavazu“ (34). U pojedinim dijelovima nailazimo na konstrukciju koja djeluje kao slavenska antiteza. Ne može se reći da je to doista slavenska antiteza jer joj nedostaju uvodna pitanja. Ovdje su prisutne samo negacija (niti/ ni... niti/ ni) i afirmacija (već/ nego). Pripovjedač prvo negira, a tek onda otkriva o čemu je riječ: “Ne zvekeće gvožđe svijetlo,/ Niti grme smrtne cijevi,/ Ni na lagan stupaj nogu/ Ozivlju se sjajne toke/ Već ko znajuć koga nosi,/ Pod opankom hrabre djece Podaje se vrlet tvrda,/ A vrletna nize brda.“ (38). Od usmenoknjiževnih oblika uočavamo kletvu: “izjeli ih vuci“. Primijetili smo i poslovicu: “Sve je grijeh, sve su djela prika:/ Bez kajanja neima oprosnika“ (42). Ipak ni ovdje ne smijemo zaboraviti da pripovjedač glumi usmenoga pjevača. Zato ne možemo govoriti o 'pravim' usmenoknjiževnim oblicima, već samo o njihovoj imitaciji.

U navedenim stilskim figurama i usmenoknjiževnim oblicima uočavamo mnogo formula tipičnih za usmenu kulturu: “konj dobri“, “crnoj zemlji“, “plamen živi“, “vruće srce“, “dobru starcu“, itd. Invokacija je jedan od formulaičnih izraza usmene književnosti. Iako u samom spjevu, kod glavnoga pripovjedača, nema invokacije, Baukov pripovjedač njome započinje svoju pjesmu: “Mili Bože, čuda velikoga,/ Kakav bješe Rizvan-aga silni“ (58). Pripovjedačev glas riječima “čuda velikoga“ zadobiva pažnju slušatelja/ čitatelja. Iako invokacija ima formu 'prave' usmene invokacije, od nje se razlikuje u funkciji. Njome se ne zaziva boga/ bogove da pomognu pjevati, već se samo izražava čuđenje.

Kao što smo vidjeli, mnogo se toga ponavlja u figurama tipičnima za usmenu poetiku. U Mažuranićevu spjevu varijaciju unutar istoga nalazimo u različitim paralelizmima. Na primjer u paralelizmima s antagonističkim elementima: “**Obnoć grede, a obdan počiva/ Junak njegda, sad ne junak više**“ (34) ili “**Od istoka** haračlije jašu,/ Vode golu na repovijeh raju;/ **Od zapada** haračlije jašu,/ Vode golu na repovijeh raju“ (45). Ako se kaže u prvom dijelu stiha da je nešto crno, postoji velika vjerojatnost da će se u drugom dijelu reći da je nešto bijelo: “**Crnom** Gorom na **bijelu** danu“. Varijacija se unutar istoga nalazi i u binarnim stihovanim strukturama. Stih se može graditi nadopunjavanjem po sličnosti. Tada riječi u stihu pripadaju istom semantičkom polju. Tako se prvom pojmu pridodaje ili blisko značnica ili riječ koja je s njim povezana asocijativno: “**Gvozden stupac, kamen tvrdi**“ ili “Starac **ode**, četa dalje **grede**“ (34). Ovakav smo paralelizam nazvali semantički paralelizam (Havelock, 2003: 86). Nailazimo i na paralelizme koji imaju jednaku sintaktičku strukturu pa ćemo njih označiti kao sintaktički paralelizam. Varijacija se postiže umetanjem novih sintaktičkih jedinica pri čemu najmanje jedna od prijašnjih ostaje nepromijenjena. Pogledajmo stihove: “Novica je, krvnik kleti/ Novica je, pun slobode“. Sintaktička se struktura sastoji od subjekta i imenskoga predikata koji čine imenica i pridjev. Subjekt i predikat ostaju neizmijenjeni, dok se varijacija postiže novim leksemima u naknadno dodanom imenskom skupu. Ponekad se u ponavljanim dijelovima izmjene tek jedna ili dvije riječi: “Tko vas haje plode l' krši **vinom**/ Tko vas haje plode l' krši **žitom**/ Tko vas haje plode l' krši **svilom**“ ili “**Djedi** vaši rodiše se tudijer,/ **Oci** vaši rodiše se tudijer,/ **I vi isti** rodiste se tudijer:“ (41). Ponavljati se može i cijela rečenica. Tako se na primjer poziva četvrtu na boj dva puta istom rečenicom: “Tko je junak, na ždrijelo!/ Na ždrijelo, junak tko je“ (37). U pojedinim se ponavljajućim formulama ujedinjuje nekoliko vrsta ponavljanja. Prvo uočavamo ponavljanje parataktične aditivne formule u svakome stihu po dva puta: “I na sablji i na kopju vitu,/ I na puški i na nožu ljutu,/ I na šaci i na dobru konju“ (58). Zatim primjećujemo šesterostruko ponavljanje prijedloga “na“ iza kojega slijedi ili imenica sama ili imenska sintagma sastavljena od imenice i pridjeva. Navedeni su stihovi primjer sintaktičkog paralelizma. Čak se ponavlja i stilska figura polisindeton jer se ponavlja prijedlog “i“ i prijedlog “na“. U pojedinim se dijelovima spjeva ponavlja isti glagolski vremenski oblik, npr. aorist se ponavlja u strofi: “**Krenu** kolac nekoliko puta/ **Zviznu** pala nekoliko puta/ **Zadrktaše** ta vješala tanka“ (31). Time se pojačava dinamičnost i ritam. Ponekad perifrastični oblik gubi dio svoje strukture, okrnjuje se: “Prvijeh deset **preskočio** aga“ (58) ili “Malo tome vrijeme **postojalo**“ (58). Treba napomenuti da su za deseterački stih općenito karakteristična sintetička vremena, a da se perifrastičnost

pojedinih vremena, poput perfekta, umanjuje, tj. okrnjuje (Schmaus, 1971: 147).

Istaknuli smo da je kontakt s publikom ključan za usmeno stvaranje. Epski pripovjedač imitira usmenog pjevača obraćanjem recipijentu. U pojedinim dijelovima imperativnim konstrukcijama izravno poziva svojega recipijenta na gledanje: “Gledaj glavu put nebesa/ Gdje se oholo hrabra diže“ ili “Tko 'e u agu a ne u pjevača/ Pogled upro, taj mogaše/ Po licu mu poznat jade/ Boli, srdžbe, gnjeve, bijese,/ I stotinu inijeh srda“ (59) ili “Ter gle čuda! Proz mrak scijeniš/ Studen kamen prima život“ (37). Zove ga i da poslušaj: “Javit krdo čuješ glas pastijera/ Kojemu se zvonko oziva/ Prevodnika ovno zvono“ (39) ili „Slušaj, pobre, je l' i jauk tlapnja?/ Slušaj zveku, je l' i zveka tlapnja? Slušaj... Slušaj... Ah to tlapnja nije/ Jer te vidim gdje te boli jako“ (39) ili “I strašljivce kako oštro kori“ (33). U jednom ga se stihu čak poziva da pristupi: “Pak pristupi, ter mi gataj, pobre“ (62), kao da pripovjedač ima na umu određeni prostor u koji se može ući. Komunicira s publikom povlačeći veze s Kačićevim *Razgovorom ugodnim naroda slovinskoga* riječima “pobre“ ili “pobratime“. Isto tako, na nekoliko mjesta koristi drugo lice kao da se obraća stvarnoj publici: “Al da vjetru **dadeš** pleći,/ Pak kad sjekne oganj iz oblaka/ Da zjenicu **upreš** bistru,/ Ter da **gledneš** niž vjetar ravninom,/ Vidio bi gdje skup ljudih stupa“ (55). Izravno poziva recipijenta da sluša: “Slušaj, pobre, je l' jauk tlapnja?/ Slušaj zveku, je l' zveka tlapnja? Slušaj... slušaj ... ah, to tlapnja nije“ (51). On čak i vidi svoju publiku: “Jer te vidim gdje te boli jako.../ Što?... ti plačeš?... ah, to tlapnja nije,/ Ti bo s tlapnje, mnim, da ne bi plako!“ (51). Često postavlja pitanja na koja sam odgovara: “Al tko ono pokraj age leži/ ter na mrtva mrtav gnjevno reži? Novica je; ljuta ga Hasan smaknu“ (61). Ovakvim se pitanjima nastoji emocionalno uplesti publiku i držati ju u neizvjesnosti da bi ju se zainteresiralo.

Kontekst glavnoga pripovjedača pripada pisanoj književnosti pa stoga o njemu ne znamo mnogo. No taj nam pripovjedač donosi kontekst u kojem stvara Bauk koji je zapjevao predvečer u turskom šatoru pred okupljenim Turcima. Zaista su se na sličan način izvodile i usmene epske pjesme (Dukić, 2004: 57). Saznajemo i predradnju samog pjevanja o kojoj smo već nešto rekli: aga je bio zabrinut pa se htio oraspoložiti pjesmom. Opisuje se instrument: gudačko glazbalo čije su žice (ili jedna žica) načinjene od konjskoga repa. Ovaj se instrument idealno uklapa u zahtjeve usmene izvedbe jer su tako samo ruke zauzete, a pluća i glas, slobodni (Havelock, 1998: 149). Mali broj žica (tek jedna ili dvije), odnosno jednostavnost instrumenta, pokazuje da je instrumentalna izvedba podređena verbalnoj. Budući da usmeni pjevač ne može istovremeno voditi brigu o svim dijelovima izvedbe, morao je

pojedine pojednostaviti. Prezahtjevno bi bilo istovremeno stvarati složenu glazbu i složenu književnost. Zato u usmenoj književnosti nema onakvoga suvremenoga pojma glazbe (ibid., 150). Bauk istovremeno svira gusle i pjeva što ga legitimira kao kompetentnoga usmenog pjevača. Izvedba uvijek uključuje elemente tjelesnoga kretanja koji se odnose na publiku i na pjevača (Ong, 2002: 66). Ako pjevač istovremeno i svira, ritmičke su kretnje njegova tijela ostvarene rukama i zvukom. I gusle, misli se na ritam koje stvaraju, potpomažu usmenom pjevaču da bolje upamti versifikacijski metar.

Spomenuli smo da je za usmenost tipičan bihevioralan jezik. Aga se i u tome razlikuje. On je pasivan, više razmišlja i osjeća nego što djeluje: “Misli aga svakojake misli“. Statičan je: “Pod čadorom aga sjedi,/ Ter izmijenja tutum kafom,/ Mrku kafu duhom paklenijem./ Ispod čalme čelo vedro/ Namrštio mrskam tamnijem,/ A junačko pod njim oko/ Ko pramenom od oblaka/ Namrčio, tere mûkom mûči“ (56). Vidimo da aga sjedi, puši, šuti i da se mršti. Radnju pokreću njegove sluge (Frangeš, 2005: 121), a pravi su nositelji epske misije četa i svećenik (ibid. 123). Čak i kad je pokušao biti dinamičan, odnosno ozlijediti protivnika, nije uspio. No nasuprot njemu, aga je iz Baukove pjesme bliži usmenoj epici. Jezik je njegova pripovjedača jezik radnje. Opisuje što aga čini: kupi harač (“Kupi aga careva harača“), hapsi rajū (“Apsi aga tvrdoglavu rajū,/ Ter je poljem narazance redi“), jaše konja (“Pak je konjem preskakivat stade.“). O njegovoj se osobnosti zaključuje na temelju djelovanja. No ni glavni lik njegove pjesme ne dostiže klasično herojstvo, već pada u sramotu.

Netom prije Baukove pjesme aga govori da je Bauk “junak dobar“: “Tebe hvale da si junak dobar“. Možemo primijetiti da je ovdje riječ o usmenom prenošenju. Primjećujemo da je “junak dobar“ jedna od tipičnih usmenoknjiževnih formula. Također, u zadnjoj se strofi Baukove pjesme izričito kaže da se agina nezgoda usmeno prenosi: “Ode šapat od ustah do ustah“. Ovdje (pseudo)usmena književnost pjeva o nastajanju (pseudo)usmene pjesme koja prelazi put od šapta do onoga trenutka kada “proniknu pjesma iz gusalah“. Primjećujemo da se pripovjedačevo i Baukovo opisivanje aginog nasilja nad Crnogorcima razlikuje samo u nekoliko riječi. Glavni pripovjedač pjeva ovako: „Ter od glave po žut cekin ište, /A od ognja po debela ovna/ I za noću obredom djevojku“ a Bauk umjesto “ter“ pjeva “sad“ te umjesto instrumentala koristi prijedložni akuzativ: “I za noću na obred djevojku“. U Baukovoј pjesmi uočavamo 'greške' u odnosu na pripovjedačevo pjevanje. Nigdje se u pripovjedačevu (onoga u cijelom spjevu) govoru ne kaže da je aga pao, već samo da je ozlijedio Safera koji se kod Bauka uopće ni ne spominje. Isto tako kulaš konj kod Bauka postaje đogat. Mijenjaju se i

imena protagonista. Crnogorci postaju samo raja, Smail-aga Čengić je Rizvana- aga. Safera kod Bauka nema. Moglo bi se zaključiti da se iznevjerila 'vjerodostojnost' i 'istinitost događaja'. Usmena pjesma inače ne preuzima događaje iz 'stvarnosti' oponašanjem, već transformacijom (Kekez, 1986: 181). Prerađuje 'stvarni' događaj prilagodivši ga svojoj poetici. Odbacuje sve nepotrebne podatke. Oralnost teži pojednostavljivanju zbog naravi ljudskoga pamćenja, koje je "selektivno" te zadržava samo "zanimljive stvari" (Burke, 1991: 121), i zbog samoga usmenog prenošenja tijekom kojega su se imena izgubila. Usmena poetika obrađuje stvarne događaje zadržavajući "nadmoć poetičkog principa nad principom povijesne vjerodostojnosti" (Dukić, 2004: 53).⁵ Ne može se s lakoćom zaključiti jesu li greške nastale zato što je Bauk lukav ili zbog samoga usmenog procesa, odnosno usmenoepske poetike koja ponekad mijenja imena junaka (ibid., 5). Zadnja su dva Baukova stiha višeznačna: "Ter sad pjeva po Kosovu slijepac:/ Hrđa bješe Rizvan-aga silni." (58). Moglo bi se zaključiti da postoji više varijanta pjesme koja pjeva o aginoj sramoti. Tada bi druga usmena pjesma sadržavala stihove "hrđa bješe Rizvan-aga silni", pa onda Bauk doslovno preuzima, ili bi to bila temeljna poruka te pjesme. Dakle, ako su slijepac i Bauk dvije različite osobe (ne znamo je li Bauk slijep), onda je riječ o dvjema različitim pjesmama koje pjevaju o istom događaju. Ovom u prilog ide i zaziv kršćanskoga Boga u Baukovim početnim stihovima: „Mili Bože, čuda velikoga“. Zbog toga bi se moglo zaključiti da je Bauk preuzeo pjesmu od nekoga kršćanskog usmenog pjevača. No takva invokacija može biti i formula. Ako je Bauk spomenuvši slijepca mislio na sebe, onda je riječ o jednoj pjesmi. Tada su ovi stihovi autoreferencijalni jer se Bauk u trenutku pjevanja zaista nalazi na Kosovu polju. Ako se pak za svakoga usmenoga pjevača općenito govori da je slijepac, bez obzira bio on slijep ili ne, onda bi ponovo mogla biti riječ o Bauku. Tada je ovdje opet riječ o usmenoj formuli.

Pratimo li dalje razvoj radnje nakon provale Crnogoraca, neizbježno nam u oči upada još jedna činjenica. Pogubljeni su mnogi Turci - "Mujo, Hasar, Omer, Jašar ljuti/ i trideset inijeh Turakah" (61) - ali Bauk se spasio. On će dalje prenijeti 'istinu' o agi i svojim će pjevanjem očuvati uspomenu na agu (dakako s negativnim značenjem). Aga je toga svjestan. Izravno govori o važnosti usmene pjesme (a onda i usmenosti općenito). Svjestan je da usmena književnost čuva uspomenu i da će se ona dalje

⁵ Naravno da je u našem slučaju bilo kakva stvarnost isključena jer Bauk u fikciji preuzima iz fikcije. No unutar samog spjeva on je čuo o aginoj sramoti od svojih suboraca. Ovdje je zanimljivo oponašanje usmenog prenošenja.

prenositi: "I sačuvat uspomenu čistu/ Čisto ime uz glas strune blage" (59). Očuvanje imena postaje jedini cilj: "ko da veli: raja nek popade/ samo pjesni čuvat se valjade" (59). Uočavamo da je Čengiću veća prijetnja usmena pjesma (koja će nadživjeti raj?), nego raja. Sjetimo se isto da je Mažuranić o aginoj smrti doznao od Crnogorca, dakle usmeno. Njegov je pak spjev primljen u "narodu". Objavljen je uz druge usmene pjesme u "Narodnoj pjesmarici". *Agovanje* se u novljanskom kolu pjevalo kao poskočica. Kaštelan tome svjedoči: „Na trgu se razvilo pravo novljansko kolo. Igrači pjevaju. Riječi Čengić-age prate ritmički koraci kola: "Podiže se četa mala/ Na Cetinju Gore Crne./ Malena je, ali hrabra" (Kaštelan, 1979: 6). U "narod" su ušle i neke sentencije iz spjeva (Dukić, 1998: 137). Smičiklas je tvrdio da „pjesan o smrti Smail-age danas je već u ustima svega naroda hrvatskoga" (Smičiklas, 1892: 34).

Bauk se, pjevajući o slijepcu, povezuje s domaćom tradicijom. U Kačićevu je *Razgovoru ugodnom naroda slovinskoga* starac Radovan slijep. Figura slijepca Bauka povezuje i s europskom tradicijom. Općenito se vjeruje da je Homer bio slijep, a to se povezuje s etimološkom analizom njegova imena. „Hómēros" koja u pojedinim grčkim dijalektima znači "slijep". Znamo da su formule u usmenom pripovjednom stilu prisutne svugdje (Lord, 1990: 95). Stoga je možda i slijepac još jedna od formula u Baukovu jeziku pa je ne treba shvatiti doslovno. Isto tako je poznato da izvrsnost usmenih pjevača ne ovisi o tome je li pjevač zaista slijep (ibid). Zanimljivo je uočiti romantičarski pogled na usmenoga pjevača koji se često prikazivao kao slijep. Možda je sljepoća pjevača samo figurativna i možda se može shvatiti ovako: budući da su usmeni pjevači imali vrlo izoštren sluh i razvijen osjećaj za ritam, oči im jednostavno u procesu usmenoga stvaranja nisu trebale. No to naravno ne znači da su zaista bili slijepi. S naknadnoga pogleda pisane na usmenu književnost, odnosno s pismenosti na nepismenost, figura se slijepca može tumačiti i drugačije: budući da su usmeni pjevači bili nepismeni osjetilo im vida nije bilo od velike koristi u umjetničkim kreacijama. Drugim riječima, s pogleda pismenosti, usmeni su pjevači bili slijepi za bilo kakvo pisano stanje svijesti. Budući da je stanje u stvarnosti pokazalo da slijepi pjevači nisu bili važni za prenošenje tradicije (ibid., 47), ni Baukova se slijepca stoga ne treba shvatiti doslovno.

8. Zaključak

Ovim smo se radom dotakli usmenih obilježja u spjevu *Smrt Smail-age Čengića*, prvog hrvatskog bana pučanina, Ivana Mažuranića koji je svoju književnu slavu stekao dopunom Gundulićeva *Osmana*. Započeli smo prikazom književno-društvene situacije i ilirskoga preporoda kada je i spjev napisan. Poznato je da se tada širom Europe formiraju nacije pri čemu je ključna bila književnost zbog čuvene Humboldtove teze o povezanosti jezika i nacije. Književnost je stoga trebala potvrditi dijakronijsku vrednotu i postojanost pojedinoga jezika. Tako se pokrenuo proces kanonizacije što nije zaobišlo ni ilirske preporoditelje koji su se trudili objaviti ranonovovjekovna djela. Usmena je književnost također bila od presudne važnosti budući da je ona potvrđivala 'narodnost' jezika i njegovu sinkronijsku vrijednost. Tiskali su se proglasi koji su pozivali obrazovani dio društva na sakupljanje toga književnoga blaga. Među skupljačima je bio i Ivan Mažuranić i njegov sin Vladimir koji je skupio usmene pjesme o Smail-aginog pogibelji. Neki su kritičari sumnjali na Mažuranićevo preuzimanje građe iz tih usmenih pjesama. Ukratko smo prikazali kako je prijašnja kritika čitala ovaj spjev te smo istakli da se od početka izdvajala njegova usmenost. To nas je najprije uputilo usmenim epskim pjesmama budući da su one, pogotovo junačke, opisivale osmanlijsko-kršćanske sukobe. Naglasili smo neka usmenoepska obilježja, ali i odstupanja pri čemu je glavni problem bio status junaka, odnosno Smail-age koji se nije uspio afirmirati kao tipičan epski tj., usmeni epski junak. Drugim riječima, nije ga se okarakteriziralo kao viteškoga borca, već je njegova pogibelj i općenita pasivnost bliža antijunacima romantičarskoga tipa. Budući da se u ovom spjevu susreću usmena i pisana književnost, osvrnuli smo se ukratko na odnos, razlike i sličnosti tih dviju književnosti iz čega smo zaključili da razlike proizlaze iz različitih tipova komunikacije i konteksta, dok ih povezuje stvaranje jezikom. Nakon toga smo ukratko iznijeli teoriju primarne usmenosti na tragu Waltera J. Onga i Erica A. Havelocka. Formulaičnost smo, ponovljivost, parataktičnost i redundantnost stavili na stranu usmenosti, dok smo inovativnost, analitičnost, distanciranost, konciznost, apstraktnost, hipotaktičnost pripisali pisanoj književnosti. U usmenim su se pjesmama fizički snažni junaci sukobljavali što je omogućavalo lakše prenošenje publici teško stečenoga znanja od koje se očekivala emocionalna upletenost. Takva je radnja uzrok bihevioralne sintakse i dinamičnosti što je odstupalo od filozofskog statičnog diskurza o idejama, esencijama i egzistencijama pisanih tekstova. Naročito nam je zanimljiva bila Baukova pjesma budući da je ona svojim kontekstom najbliža, iako opet nije 'prava', usmenoj pjesmi.

Literatura

- Barac, Antun (1945) *Mažuranić*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Botica, Stipe (2013) *Povijest hrvatske usmene književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- Bošković- Stulli, Maja (1978) Usmena književnost. U: *Povijest hrvatske književnosti*. Str. 7-68. Zagreb: Liber.
- Burke, Peter (1991) *Junaci, nitkovi i lude*. Zagreb: Povijesna istraživanja.
- Dukić, Davor (2004) Predgovor. U: *Usmene epske pjesme I*. Uredio: D. Dukić. Str. 9.-59. Zagreb: Matica hrvatska.
- Dukić, Davor (1998) *Figura protivnika u hrvatskoj povijesnoj epici*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Fališevac, Dunja (1996) Predgovor. U: *Smrt Smail-age Čengića*. Uredio: Davor Uskoković. Str VII- XXI. Zagreb. SysPrint.
- Frangeš, Ivo (1965) Ivan Mažuranić. U: *Ivan Mažuranić, Matija Mažuranić*. Uredio: Marin Franičević. Str. 7-34. Zagreb: Matica hrvatska.
- Frangeš, Ivo (1994) Predgovor. U: *Smrt Smail-age Čengića Ivana Mažuranića*. Uredio: I. Frangeš. Zagreb: Školska knjiga.
- Frangeš, Ivo (2005) *Riječ što traje*. Zagreb: Školska knjiga.
- Havelock, Eric A. (1998) *Preface to Plato*. Cambridge: Harvard University Press.
- Havelock, Eric A. (2003) *Muza uči pisati*. Zagreb: AGM.
- HKE (Hrvatska književna enciklopedija) (2011) sv. 3. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslava Krleže.

- Jakobson, Roman, Pjotr, Bogatirjov (1971) Folklor kao naročit oblik stvaralaštva. U: *Usmena književnost*. Uredila: Maja Bošković-Stulli. Str. 17-31. Zagreb: Školska knjiga.
- Ježić, Slavko (1958) *Ivan Mažuranić*. U: Djela / Ivan Mažuranić, Matija Mažuranić, Dimitrija Demeter. Uredio: Slavko Ježić. Str. 7-35. Zagreb: Zora.
- Kapetanić, Davor (1968) *O autografu i izdanjima Smrti Smail-age Čengića*. U: *Smrt Smail-age Čengića*. Uredio D. Kapetanić. Str. 13-36. Zagreb: JAZU
- Kaštelan, Jure (1979) Bilješke o Mažuraniću. U: *Smrt Smail-age Čengića. Pjesma Ivana Mažuranića*. Uredio: Ž. Stojković. Str. 5-8. Zagreb: Slovo ljubve.
- Kekez, Josip (1986) *Usmena književnost*. U: *Uvod u književnost*. Uredili: Z. Škreb, A. Stamać. Str. 133-193. Zagreb: Globus.
- Kekez, Josip (1992) *Hrvatski književni oikotip*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.
- Kovačić, Ante (1911) *Smrt babe Čengićkinje*. Zagreb.
- Kravar, Zoran (2008) *Gnijezdo vrh timora*. Zagreb: Biseri hrvatske književnosti.
- Krklec, Gustav (1979) Pesnici o Mažuraniću. U: *Smrt Smail-age Čengića. Pjesma Ivana Mažuranića*. Uredio: Ž. Stojković. Str. 94-96. Zagreb: Slovo ljubve.
- Kulenović, Skender (1979) Pesnici o Mažuraniću. U: *Smrt Smail-age Čengića. Pjesma Ivana Mažuranića*. Uredio: Ž. Stojković. Str. 97-121. Zagreb: Slovo ljubve.
- Lord, Albert (1990) *Pevač priča*. Beograd: Idea.
- Mažuranić, Ivan (1980) *Smrt Smail-age Čengića – Pjesme*, Zagreb: Mladost.
- Nazor, Vladimir (1979) Pesnici o Mažuraniću. U: *Smrt Smail-age Čengića. Pjesma Ivana Mažuranića*. Uredio: Ž. Stojković. Str. 90-94. Zagreb: Slovo ljubve.
- Ong, Walter J. (2002) *Orality and Literacy*. London: Routledge.

- Protrka Marina (2008) *Stvaranje književne nacije: oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća*. Zagreb: Filozofski fakultet.
- Schmaus, Alois (1971) Formula i metričko-sintaktički model. U: *Usmena književnost*. Uredila: Maja Bošković-Stulli. Str. 143-157. Zagreb: Školska knjiga.
- Smičiklas, Tadija (1892) *Ivan Mažuranić*, Zagreb: Matica hrvatska
- Živančević, Milorad (1988) *Ivan Mažuranić*, Zagreb: Globus.

Sažetak

Ovaj rad istražuje obilježja usmene književnosti u spjevu Ivana Mažuranića, *Smrt Smail-age Čengića*. Spjev govori o agi koji je poginuo u bitki s Crnogorcima. Taj se događaj zbio u stvarnosti 1840. godine. Početak rada govori o općenitoj društveno-političkoj situaciji 19. stoljeća. Usmena je književnost bila važna u stvaranju književnog kanona i standardizaciji jezika. Spjev se nastavio na dubrovačku ranonovovjekovnu štokavicu, i jezik i stil usmene književnosti, iako se podjela između toga dvoga ne može čvrsto odrediti. U radu se izdvajaju obilježja usmenih epskih pjesama. Najzanimljivije su bile junačke pjesme jer su tematizirale osmansko-kršćanski sukob. Elementa tih pjesama ima i kod Mažuranića. Junačke pjesme dakako imaju glavnog junaka kojega kite viteške i borbene vještine. Za Smail-agu se tako nešto ne može tvrditi. Njegovo je junaštvo sporno. Pisana se i usmena književnost razlikuju. Promatranje je tih razlika vodilo prema teoriji primarne usmenosti koju su iznijeli Walter J. Ong i Eric A. Havelock. Njezin je glavni oblik komunikacije usmena komunikacija i ona ne poznaje pismo ni u kojem obliku. Istaknuta su mnoga obilježja usmenosti u spjevu, no jasno je da je riječ samo o oponašanju, a ne o pravoj usmenosti.

Ključne riječi: Ivan Mažuranić, *Smrt Smail-age Čengića*, usmena književnost, primarna usmenost

Key words: Ivan Mažuranić, *The death of Smail-aga Čengić*, oral literature, primary orality