

Снежана З. Шаранчић Чутура¹
Педагошки факултет Сомбор
Универзитет у Новом Саду

УСМЕНА БАЈКА О ПЕПЕЉУГИ У КЉУЧУ ТРАДИЦИОНАЛНЕ КУЛТУРЕ И ПОЕТИКЕ ВАРИЈАНТЕ (ЗАПИСИ ВУКА КАРАЦИЋА И МИЛИЦЕ СТОЈАДИНОВИЋ)

Варијанте усмене бајке о Пепељуги, по записима Вука Стефановића Караџића и Милице Стојадиновић Српкиње, разматрају се са аспекта морфолошких особености усмене бајке, семантике елемената традиционалне културе и религије, обредног и обичајног поступања, те посебности које произилазе из различитих сензибилитета казивача/записивача, различитог културолошког миљеа из ког су поникле, различитог контекста у ком су објављене.

Кључне речи: *Пепељуга*, усмена бајка, традиционална култура и религија, Вук Стефановић Караџић, Милица Стојадиновић Српкиња

Упоредно сагледавање Караџићевог записа усмене бајке о Пепељуги и записа Милице Стојадиновић усмерено је ка испитивању присуства, функције и семантике елемената традиционалне културе, понајвише обредног и обичајног поступања, односно, значењског, стилског, сижејног нијансирања варијаната које произилази из општег односа записивача према фолклорној традицији, њиховог сензибилитета и амбиција, зоне бележења, контекста објављивања...

У том смислу, када се наглашава да је запис *Пепељуге* Милице Стојадиновић пример бајке са „изразитијом моралистичком тенденцијом и сентименталном нотом“ и са „сликом патријархалних породичних односа“ који „надвладавају паганску мистику“, због чега се и претпоставља да јој се „морала више свидети“ од Караџићеве (Kleut 1990: 14), те ју је и записала и објавила,² истиче се заправо важност особеног културолошког модела на однос према усменој књижевности. С обзиром на то да је Милица Стојадиновић живела „између две културне средине, између грађанске културе којој је припадала по свом друштвеном положају и ка којој је било усмерено њено образовање, и сеоске културе, која је била њена свакодневица“ (Kleut 1990: 11), то је оставило траг у њеном поимању усмене традиције: у преплету искрене привржености Караџиће-

1 sarancic.cutura@gmail.com

2 Ова бајка је штампана у трећој књизи њеног дневника *У Фрушкој гори 1854*, објављеној 1866. године.

вом раду, просветитељских и моралистичких настојања, сентиментализма, русоизма... Такође, важна је и контекстуализација ове варијанте у концепцији њеног дела *У Фрушкој гори 1854*, које је настајало, као и сваки дневник, импулсивно, „за своју душу“ и потребу, без претензија на антологијски одабир или научно систематизован етнографски рад.³ Бајка је објављена са насловом *Пријоветика*, као део белешке датиране *Августа 25. увече* („*Лейом заласку сунца следова красна сјајности месеца*“).⁴ У том смислу ова бајка, забележена као присећање Стојадиновићеве, записивача „на терену“, саставни је део лирски конструисаних изворних околности и тренутка, смештена у интиман и емотиван контекст девојачког поверавања о несрећној женској судбини, у сваком случају контекст другачији од оног који је обележио Караџићев приступ и амбицију у процесу сакупљања и објављивања усмених приповедака. Отуда се, условно речено, и трагови „женског писма“⁵ укуса и сензибилитета, намећу као битан елемент при тумачењу бајке о Пепељуги како ју је оставила Стојадиновићева.

Поетичке, морфолошке, стилске посебности ових бајки уочавају се од уводних формула, чију основну функционалност остварују на различите начине и са различитом семантичком ширином. У запису Вука Караџића приповедање о Пепељуги отпочиње (уз иницијалну функцију удаљавања од куће – Prop 1982: 34), истицањем специфичне врсте посла и места на ком се он обавља, а одмах затим, у истој реченици, и непосредним продором оностраног света.⁶ Девојачки састанак, чување говеда и предење, тек наоко представљају идиличну, спокојну сцену: јама, као и

3 “Записивањем народних песама и прича, и описивањем обичаја, почела је да се бави на наговор Вука Караџића. Чинила је то не увек са једнаком прилежношћу док је ‘честита старина’ био жив, одазвала се након његове смрти позиву његове кћери да пошаље затурени опис сватовских обичаја, али нема никаквих знакова да је намеравала, попут неких других сарадника Вука Караџића, да било шта уради сама и на своју руку” (Kleut 1990: 12).

4 Том приликом записала је: „Како ноћи подуже, а пун месец буде, праве девојке прело као што је и вечерас. Оне се сакупе код које другарице, наложе насред авлије ватру, поседају унаоколо, преду кудељу и певају разне прелске песме, и сад баш допиру до мене гласи ове прелске песме: *Преле су преле с вечера! / Сјрам онога сјајног месеца. / Свака ми прела весело / Окреће шанко врешено / До само Јана девојка: / Јана окреће шанко врешено / А рони сузе пошјајно; / Јер она нема оца ни мајке, / Јер она нема браца ни сеје, / До једно драго на срицу / У драгог има ошац и мајка, / У драгог има брашац и сеја, / Па не да ошац и мајка / Па не да брашац и сеја / Да узме Јану девојку / Што Јана нема никога. Или причају какву приповетку што се прељама у старо доба догађало или привиђало на прелу“ (Stojadinović 1985: 214), па наводи, као пример, бајку о Пепељуги.*

5 Иначе, цела њена збирка одређује се као ‘женска’ и то “не само због тога што очитује укус и назоре прве девојке која је створила збирку, но, пре свега, стога што у њој преовлађују усменокњижевни облици који су својина женских казивача (лирске песме, баладе, бајке, басме) и описи обичаја у којима пресудну (бајање и чарање, припремање јела) или претежну (свадба) улогу имају женски преносиоци традицијских облика и норми”, а то је уједно и њена “главна предност и изузетност у односу на друге Вукове сараднике” (Kleut 1990: 25).

6 „Преле ђевојке код говеда око једне дубоке јаме, а дође некакав старац бијеле браде до појаса, па им рече:

сви други понори, бездани, пећине, све што залази у „утробу земље“, познат је митски и бајковит топос са изразитим хтонским карактером, особена „капија доњег света“, гранични простор који уноси прећутну напетост због потенцијалног сусрета са оностраним, или каквог другачијег изазивања судбине. Наговештену драматику у овако локализованом девојачком састанку, на међи *овој* и *оној* света, појачава појава оностраног изасланика и гласника кључне промене почетног стања.

Сродан вид експозиције и почетне мотивације, постоји и у варијанти *Пепељуге* коју је забележила Милица Стојадиновић,⁷ а разликује се пре свега по поетској стилизацији условљеној фрушкогорским крајоликом, сензибилитетом казивача/ записивача, па и романтичарском поезијом. Смештање девојака у чулно раскошну слику пуну зрелог воћа, мириса и укуса, благостања и берићета, а уз наглашавање да су се састале у ноћи пуног месеца, даје особен колорит и тон какав не постоји у Караџићевом запису.⁸ Такав почетак јесте у духу места на ком се бајка налази у Српскињинином дневнику, али и жељеног приповедачког ефекта. Наиме, када је реч о контексту, оваквим почетком бајка се „природно“ надовезује и на стихове усмене прелске песме, коју је непосредно пре ове бајке записала, али се мотивски сигурно смешта и између песме исписане вече раније (*Ој месече, на небу високо...*) и оне коју је у свом дневнику испевала вече касније (*Вечерњој звезди*). Но, посматран мимо таквог лирског дијалога са ноћним светилима и уклапања у концепцију дневничког бележења, овакав почетак бајке појачава контраст и наративну динамику, а целу сцену даје у знаку повишене емоционалности условљене знањем окупљених девојака о „густој мрежи мистерија“ које прате „глуво доба“ (Bratić 1993). У поређењу са експозицијом бајке Вука Караџића, разлика је и у избору изрицатеља забране-упозорења: уместо старца беле браде, овде ту улогу добија „жена у бело убрађена“. Улога особеног „пророка“ будућних дешавања, па и судбине, у усменим бајкама везује се за различите ликове, неретко управо за „старца беле браде“, који у усменој тра-

– Ђевојке, чувајте се ви те јама, јер да које од вас упадне вретено у њу, оне би се мати одмах претворила у краву.

Ово рекавши старац отиде, а ђевојке онда, чудећи се његовијем ријечима, прикуче се јами још ближе и стану се у њу надвиривати и разгледати је, док се једној, која је била најлепша између њих, измакне вретено из руке и падне у јаму. Кад она увече дође кући, а то јој се мати претворила у краву и стоји пред кућом. Потом она стане ову краву гонити на пашу с осталијем говедима“ (Karadžić 1988: 125).

7 “У давно старо доба преле су пређе кад је пун месец на небу био, и зреле шљиве, и брескве, а помало и грожђе. Оне су седеле у једном гувну, око једне велике рупе. Кад је месец на поноћи стајао, рекне једна девојка: ‘Сад је поноћ, сад можемо и какву авет видити’. У тај ма дође код њи жена у бело убрађена, и рече им: ‘Децо! Чувајте сад ваша вретена, јер чије вретено сад у рупу падне, оне ће се мати створити кравом’. Ње нестане, а девојци чије је гувно било упадне вретено у рупу. Она брже отрчи кући, кад тамо, а њена мати – крава! Она стане плакати и кукати, а мати јој рекне: ‘Немој, ћерко, плакати, то ти помоћи не може, ја остадо крава; него једно што би ми одлашало то је да ме сваки дан у пашу водиш, да те се моје очи нагледе!’” (Stojadinović 1985: 215).

8 Премда се и он тумачи као „својеврсна жанр-сцена у којој је чита пасторална идила“ (Samardžija 2007: 28).

дицији представља једно од могућих обличја „водича“ душа на онај свет, који зна шта је коме суђено, па и када ће ко умрети (Zečević 1982: 13-26). Задржавање беле боје као примарног обележја жене која у Српкињином запису изриче забрану и наговештава смрт (а при том се марама посматра као корелатив бради у смислу женског обележја наспрам мушког), носи истоветну симболику хтонског и доноси истоветну забрану, ту „најстарију друштвену самозаштиту човека од непознатог и тајанственог“, која се, у духу жанра, мора прекршити (Milošević-Đorđević 1997: 18) зарад развијања нарације.⁹

Средишњи симболи у експозицији обе бајке јесу јама и вретено, а средишњи мотив упадање вретена у јаму. Немогућност „најлепше“ међу девојкама да избегне злу коб може бити особен рефлекс богате усмене традиције о различитим видовима предодређеног страдања жене која се издваја изнимном лепотом, с тим што се овде, поново у духу жанра, то страдање не узима као коначно и фатално, већ као привремено, иницијацијско искушавање. У том смислу, већ само осамљивање девојака ради прела, и то уз јаму – у симболичкој равни алудира на сакралност датог поступања, а преље представља у архаичној визији култно нечистих, подложних демонским утицајима, те постављање овог, типично женског посла, на „границу“ светова,¹⁰ додатно појачава претпоставку да је реч о чину изузетног ризика којим се „нарушава табу контакта са мртвима“ (Samardžija 1997: 201 – 202), али и о чину блиском својеврсном иницијацијском поступању.¹¹ Може се тумачити и као игра судбином,¹² а „упадање“ вретена у јаму као симболички израз мешања овог и оног света, односно, као задирање у забрањено, улазак у неизвесно, будуће... Што је прва, непосредна, директна и најављена последица тог чина управо губитак мајке, односно, претварање мајке у краву,¹³ додатно поткрепљује тезу о семантичкој важности експозиције бајке. Упадање вретена у јаму у обе варијанте може се сматрати почетком бајковите нарације (Milošević-Đorđević 1997: 18), у смислу иницирања преласка у свет чудесног, а исто-времено је финале експозиције, у суштини амбивалентно по Пепељугу. Јер, с једне стране смрт мајке је ненадокнадив губитак, а с друге стране јунакињи обезбеђује задобијање чудесног помагача, који је увек у усме-

9 Неки интерпретивни приступи овде препознају још један „семантички врло важан моменат“ и то у карактеризацији јунакиње као одговорне за догађаје који ће уследити, у извесном смислу и криве за сопствену судбину (Antonijević 1991: 72).

10 Јама симболизује улазак на онај свет, каткад и управо онај свет (Slovenska mitologija 2001: 427).

11 У варијанти М. Стојадиновић то је додатно појачано наглашавањем да су се девојке окупиле у ноћи пуног месеца, у глуво доба, чиме се посредно наглашава кршење тзв. вечерњих табуа, „традиционалних прописа који инсистирају на томе да се после заласка Сунца максимално редукују сви послови који се обављају ван куће“ (Bračić 1993: 29).

12 Послови какви су предење/ткање некада су, између осталог, симболизовали протицање времена и саму судбину (Kaganović, Pešikan-Ljuštanović 1994: 10).

13 У низу других варијаната *Пепељуге* изостаје претварање мајке у краву, али се животиње (крава, теле, во, змија) и даље јављају као помоћници (Ajdačić).

ној бајци „израз снаге и способности“ јунака (Прор 1990: 255). Било да се тумачи као „душа претка“, било као рефлекс заштитнички настројене тотем-животиње, било као типичан „загробни даравилац“ из усмених бајки (Прор 1990: 231-232), ново мајчино обличје јесте, условно речено, „гаранција“ за срећан свршетак.

Како год, мање-више истоветно уобличене Пепељугине муке,¹⁴ трансформација од вољене кћери и срећног девојчета до непожељне пасторке, протеране у „кујну“, маргинализоване и социјално и емотивно,¹⁵ непосредније поткрепљују тезу да је овде реч о приповедању које садржи елементе обредног поступања,¹⁶ тзв. ритуала сепарације у оквиру свадбеног обреда, који имају „иницијалну улогу у процесу обредног прелажења из једног статус у други“ (Јовановић 1993: 127). Имајући у виду да се бајка „може упоредити и са свадбеним обредом у целини стога што је женидба царевом кћери или брак са царевићем њен крајњи циљ“ (Meletinski b. g.: 271), али и да „ритуално-обичајни кодекс свадбе за бајку (...) није продуктиван“ (Samarđžija 2007: 36), бар не како је то, рецимо, у усменој епској песми, овде је реч о разазнавању начина на који се елементи традиционалне културе „прилагођавају“ поетици бајке и у том новом контексту опстају као битан мотивски, сижејни и семантички слој. У том смислу, иако у овој бајци није реч о напуштању свакодневице и рутине уобичајеног живота (којима сваки искушеник пред иницијацијским чином најчешће подлеже), устаљена животна пракса јесте измењена. Изолација је типична ситуација са становишта жанровског уобличавања јунака: он је увек, па и овде, „аутсајдер“, који не само да „стоји на екстремним стра-

14 У варијанти В. Караџића маћеха је Пепељуги „забрањивала да се умива, чешља и преоблачи“; Пепељуга је „носила воду, готовила јело, прала судове, мела кућу и радила све остале кућевне послове“ (Karadžić 1988: 126). У варијанти М. Стојадиновић нема изричито побројаних кућних послова, осим задатка да опреде кудељу и спреми ручак, а маћехина зла нарав испољава се, између осталог, и као лагање о Пепељугиној лености. Док се у Караџићевој варијанти истиче Пепељугина лепота насупрот ружноће маћехине кћери, овде се истиче опозиција леност/ вредноћа: „Отац јој се ожени, и маћија доведе кћер њени’ година, која је врло лења била, али маћија, да своју кћер мужу омили, искрадала је из куће, пак давала да се преде, тка и шије, а мужу се после хвалила да је то све њена кћи урадила, а његова кћи да је ленштина од света“ (Stojadinović 1985: 215). Елементи тзв. „женског“ писма могли би се назрети и у овим појединостима: мајчинска брига маћехе за своју кћер наглашена је управо елементима (изнимна умешност у кућним пословима), који су са становишта, преваходно жене, важнији и речитији о „ваљаности“ девојке него што би то могла бити физичка лепота.

15 Статус и судбина Пепељуге као девојке која првенствено брине за ватру и око ватре, али и чисти кућу (мете, доноси воду, пере), може се тумачити на другачији начин ако се у разматрање укључи поимање ових „женских“ послова као послова магијске снаге, суштински изван баналног домаћег рада (Karanović, Pešikan-Ljuštanović 1994: 18 – 21).

16 Пишући о типовима веза усмене бајке и обреда, В. Прор разликовао је *доследну поугарност*; *преосмишљавање* обреда у бајци при чему се „деформише“ један или више његових елемената, најчешће мотивација; *преображавање* обреда у бајци када остају присутни сви његови елементи онакви какви су, али добијају супротан смисао и значење (Прор 1990: 40-47).

нама социјалног поретка, већ је и на екстремним ивицама породице“ (Liti 1987: 239). Осим тога овај део бајке може се тумачити и као парадоксална ситуација са аспекта делотворности маћехиних поступака. Другим речима, огњиште, „домаћи олтар“, простор који је у традиционалној култури „средиште за крепљење физичке и душевне стране човекове, зборно место за целу породицу, освећен центар за многобројне обичаје“ (Тројановић 1990: 34), маћеха „препушта“ пасторки и на тај начин сопственом науму поништава важност и дејство.

Чињеница да се пред јунакињу постављују специфичне забране у вези са храном (не једе шта једу други, не једе у исто време и на истом месту), одевањем (замена обичне одеће ритама, потом њихова замена раскошним хаљинама и то неколико пута, алудира на важност балансирања између различитих стања која се одећом маркирају) и кретањем (сужен простор у кући и близу куће, у сваком случају у домену приватног простора), такође поткрепљује смисленост препознавања елемената обреда прелаза (Lič 2002: 116). Осим тога и забрана улешавања, посебно чешљања, јесте интригантна. Коса као симбол животне снаге, лепоте, здравља, сексуалности и плодности, није случајно на „удару“ маћехиних захтева. Но, и мимо симболичких импликација тог типа, али и мимо свакодневног контекста у ком чешљање подразумева врсту нежности, спокоја, миловања, те је јасно зашто јунакињи бива ускраћено, чешаљ и чешљање у бајкама јесу магијски предмет и магијски чин. Његовим „одузимањем“ јунакињи се сужава могућ простор за било какво деловање изван сфере оностраног¹⁷ и послушничког, донекле управо онако како јој је то било ускраћено почетним губљењем вретена.

Ако се прихвати да ова бајка, између осталог, приповеда о свадби, тј. о догађајима у животу девојке пре венчања, и да је, „обједињујући у лиминалној фази почетну улогу девојке и потоњу улогу удате жене, млада истовремено смерна, и послушна, али и личност повишене моћи“ (Јовановић 1993: 135), могло би се рећи да маћехина љубомора и злоба нису мотивисане само жељом да свом детету обезбеди најбоље тако што ће уклонити потенцијалног такмаца, већ и слутњом да је пасторка претња другачијег кова. Односно, „разликујући два типа лиминалности, зависно од тога да ли се врши евелација или регредација статуса, Виктор Тарнер указује на то да се у случају напредовања лиминалност везује за понижавање ритуалног субјекта, док је у случају снижавања статуса и преузимања инфериорније улоге лиминалност обележена уздизањем до нивоа ритуалне супериорности“ (Јовановић 1993: 137). У свим варијантама ове бајке уочава се делимична инверзија последњег запажања које се у свадбеном обреду односи превасходно на жене, невесте. Но, томе претходи низ елемената нужних у структури жанра.

Из почетне ситуације Пепељугиних свакодневних недаћа развија се и постављање/решавање задатака. Задатак да „опреде пуну торбу

17 Између осталог, у традиционалној култури чешаљ има важну улогу у магијској сфери, па и у девојачким гатањима о љубави, суђеном (*Slovenska mitologija* 2001: 579).

куђеље и у кокошку да смота“, иде у ред „типичних женских“ послова, али се, у обе варијанте, по обиму увеличава до немогућности остваривања без чудесне помоћи. С обзиром на то да је уводни део бајке већ поставио мотив предења у средиште мотивационог система, инсистирање на оваквом задатку јесте део чврсто компонованог низа, и као пажљиво мотивисан поступак кажњавања, и као сегмент који сугерише особено разигравање судбинског сплета околности од којих се не може утећи. Оно без чега остаје јунакиња на почетку бајке сада постаје хиперболисана и наметнута обавеза, велики терет, вид искушавања, посебно ако се губљење вретена тумачи као губитак магичне заштите (вретено/преслица у традиционалној култури има такво значење – *Slovenska mitologija* 2001: 102). Мотање вуне туђим „алатом“ садржи понајвише оног, већ поменутог, маћехинског порива да се јунакиња осујети у испуњавању традиционалних норми које се постављају пред девојку која је стасала за удају. У експозицији Караџићевог и Српкињиног записа бајке јасно се наглашава да Пепељуга губи своје вретено, симболичким речником казано, остаје без важног дела којим би, на многим „женским“ равнима, па и у љубавној магији,¹⁸ могла утицати на своју судбину. Чврстине логичког следа у прилог иде и начин решавања постављених задатака: у обе варијанте уз помоћ мајке-краве која жваће кудељу и на „ухо пушта жицу“, а Пепељуга је намотава. Могуће је овде разанавати рефлекс познатог, традиционално мајчинског удела у припреми кћери за удају, потом и продор распрострањених народних веровања о „души претка“ која штити безусловно у ма ком обличју, но, ако се и оставе по страни овакви видови тумачења смислености (и мотивационе и семантичке) овог сегмента бајке, он и даље, по себи, представља ванредно живу слику, типично чудесну у бајковитом свету, а лик мајке, при том, доследно испуњава делокруг који припада категорији помоћника (Prop 1982: 86).

У варијанти Милице Стојадиновић читав овај део обликован је у знаку наглашеније емоционалности, истакнутије тоpline односа између мајке и кћерке, почев од сцене када се јунакиња са гувна врати кући, угледа мајку претворену у краву и заплаче, а мајка јој одговори да јој једино може „одлакшати“ ако је буде сваки дан водила на пашу (да се кћери „нагледи“). Тог дијалога у Караџићевој варијанти нема. Нема ни оне малене синтагме на почетку реплике када мајка-крава дозна за задатак постављен пред Пепељугу, па јој каже: „Не бој се, дете моје! Помоли жицу кроз моје уво, па ти само окрећи вретено, а ја ћу прести“ (Stojadinović 1985: 215); нема ни детаља да и наредна два пута девојка успешно опреде кудељу „са својом матером“, и, уопште, нема одреднице „мати“ за краву као помоћника, како је у Српкињиној варијанти поновљено неколико пута. Овакве појединости доприносе дискретно потцртаној љубави и нежности између мајке и кћери, алудирају на непосредније пробијање другачијег приповедачког сензибилитета. Но, утисак је да сентиментал-

18 Рецимо, девојке врте вретено да би се момци втели око њих (*Slovenska mitologija* 2001: 103).

ност, иначе „нетипична за усмену бајку, у којој се породични сентимент углавном подразумева и посредно осветљава“ (Pešikan-Ljuštanović 2009: 15), не узима толико маха да би урушила или релативизовала поетичку концепцију усмене бајке. Но, питање стила и ауторског удела казивача/записивача видљиво је, можда, понајвише управо на оваквим, наизглед споредним местима.

По жанровском устројству усмене бајке уследиће функција противник покушава да се обавести, уклањање помоћника, али не и његове чудесне помоћи. И у Караџићевој и у варијанти Милице Стојадиновић, Пепељуга добија савет од мајке-краве: „Мучи ти, не плачи, већ кад мене закољу, да не једеш од мене меса, већ кости моје да покупиш, па да их за кућом под тијем и тијем каменом закопаш у земљу, па кад ти буде кака невоља, дођи на мој гроб и наћи ћеш помоћ“ (Karadžić 1988: 126); односно: „само ти немој мога меса јести, него сваку моју кошчицу скупи, па закопај под кућни праг“ (Stojadinović 1985: 216). Низ паганских религијских представа и табуа, почев од веровања да је душа „у костима“ (Џајкановић 2001: 309), да изнова узима нова обличја и налази станиште у сеновитим објектима, преко забране једења меса убијене животиње, до трагова веровања и обичаја тзв. „сахрањивања под прагом“ (Џајкановић 1994, књ. 1: 414-422), збијених у овом сегменту Пепељуге, сведочи о старини варијаната о којима је реч. Наиме, ако се има у виду да је усмена бајка, начелно гледано, „сачувала трагове врло много обреда и обичаја“ и да се „многи мотиви могу генетски објаснити само кроз успоредбу с обредима“ (Prop 1990: 42), претпоставка је да је ово место једно од издашнијих за такву врсту анализе.¹⁹ У структурном склопу бајке њиме се омогућио развој наративног тока – трансформација јунакиње, а делокруг помоћника проширио ка подручју отклањања недостатка. Пошто је у традиционалној култури неспорна слојевита семантика прага (Kovačević 1985: 166 – 174), тог општег „симбола прелаза“ (Elijade 1986: 64), особеног граничног простора и у смислу своје/туђе, унутрашње/спољашње, али и у оном „вертикалном“ смислу (живи/мртви), утисак је да наведене варијанте у сплету табуа, ритуала и обичаја везаних за кућни праг, изналазе мотивацију за бајковити след догађаја. Закопавање костију мајке-краве под прагом могуће је тумачити као облик заштите јунакиње на простору који раздваја категорије „ми“ и „они“ и чини да се Пепељуги „обезбеди“ и заштита у кући коју „води“ друга жена, и проходност ка коначном срећ-

19 Штавише, В. Проп наводи како се у бајци приповеда „да дјевојка закапа кравље кости у врту и залијева их водом (Аф. 100)“, и истиче да је такав обред заиста постојао (Prop 1990: 42). Такође, разматрајући мотив захвалних животиња, наводи исти пример: „У бајци *Мркуша* (Аф. 100) маћеха наређује пасторки да закоље краву. Кржава каже: 'Лијепа дјевојко, не једи моје месо'. У низу варијаната та кржава није друго него дјевојчина умрла мајка. Кад би јела месо те краве, дјевојка би појела комадић тијела своје мајке. Овдје се може приговорити да у том случају кржава није захвална животиња. Али су и захвалне животиње у ужем смислу те ријечи често јунакови рођаци“ (Prop 1990: 240).

ном исходу, јер, из перспективе таквог мајчиног „повратка“ у кућу, њена моћ постаје бескомпромиснија од маћехине.

Језгро приповедања о Пепељугиној судбини у свим варијантама јесте у поступку преображавања. Долазак јунакиње до чаробних дарова подразумева измену не само њеног спољашњег изгледа, већ и статуса са крајње маргине у врх социјалне хијерархије, уопште, реч је о делу у ком усмена бајка „достиге врхунац“ (Прор 1990: 255). Тај процес, као фабулативно језгро бајке, обележен је, могуће је, особеним семантичким слојевима из домена тзв. „поетике даривања“. Иако се не може говорити о свадбеним даровима, реч је о предметима који јесу повезани са остварењем свадбе као срећног исходишта Пепељугиног пута. На граници суочавања са једним од најважнијих прелаза које традиционална култура поставља у животу жене, а већ од почетка осујећена када је реч о богатом, сложеном и важном предсвадбеном обичајном систему, јунакиња, ипак, посредно, располаже са једним важним делом свадбеног обредног и обичајног поступања: невестинским хаљинама. Наравно, не у дословном смислу, већ као алузија коју Пепељугине чудесно лепе и раскошне хаљине могу дозвати. Семантика тог руха може се тражити у оквирима традиционално појмљене девојачке спреме као магијског мираза, који се у нарочитом сандуку, такође архетипски моћном предмету (Карановић 1992: 126), чува и преноси. У том смислу, с једне стране њене „чудесне хаљине“ могу бити појмљене као нека врста компензације за немање девојачке спреме до које ипак долази уз натприродну мајчину помоћ и благослов, с друге стране јесу најава кључне животне, социјалне, емоционалне промене, преласка и „превођења“ у посве другачији свет.²⁰ Отуда, али и зато што је овде реч о првом изласку девојке „из пепела“, из строго ограниченог приватног простора у јавну сферу, градирање раскоши Пепељугине преобуке није само стандардно стилско место, очекивана песничка слика, или типичан сегмент бајке као жанра у ком одећа „игра већу улогу од тела“ (Liti 1987: 239), већ место које носи важан део значењске конструкције целе бајке. Па и да остаје само у равни типичног стилског места усменопоетске традиције, низ хаљина начињених „од саме свиле“, потом „од чистог сребра“, и, на крају, „од суха злата“, добацује изван пуког приказа лепоте. То су сугестивне песничке слике које, може бити, задиру у сложеност лунарне и соларне симболике, понајвише по материји и боји хаљина (сребрно и злато), али и по начину на који до њих долази, месту и посредницима који то омогућују (Popović Radović 1989: 141-142). Отуда Пепељуга премашује разину типичне бајке компензаторског типа. Оваква светлосна симболика девојачког руха чини јунакињу бајке, бар у површним назнакама, поново блиском невестама

²⁰ У обичајној пракси невеста од свекра и свекрве прима на дар нову одећу којом се исказује жеља за безбедним „привођењем“ у туђ свет, између осталог и облачењем хаљина које том свету припадају (Карановић 1992: 121). У том смислу, овде се индиректно, управо раскошним, царским хаљинама сугерише „увођење“ Пепељуге у нов породични и уопште социјални положај, не само као удате жене, већ управо краљевске невесте.

другачијег кова, какве, рецимо, познаје усмена митолошка лирика. Све то у варијанти Милице Стојадиновић изостаје, градирање Пепељугиних хаљина овде не постоји, сва три одласка дата су у „аљинама од самога злата“. Тиме се донекле докида моменат изненађења и драматике, напетост у ишчекивању сваког наредног изласка, али се посредно укида и претходна интерпретативна могућност.

До чудесно лепих хаљина Пепељуга долази на „мајчином гробу“ (у Караџићевој варијанти), или дословце испод „прага“ (у Српкињином запису). Тамо налази „великачки сандук, отворен, пун свакојакијех драгоцјенијех хаљина“ и два бела голуба која испуњавају маћехине задатке. У варијанти Милице Стојадиновић каже се да Пепељуга треба да „откопа испод кућњег прага, ди је материне кости закопала, тако ће наћи за себе аљине од самога злата“ (Stojadinović 1985: 216), а такво „упутство“ долази од „два анђела“ (не по сећању на мајчин савет, како је у Караџићевој бајци). У Српкињиној варијанти христјанизовани овој паганског религијског језгра додатно је наглашен истицањем да су у цркву ишле „кад је био први светац“ (потом и други и трећи), чега у Караџићевој бајци нема (овде у цркву иду у „неђељу“), али у суштини јесте и даље присутан.²¹ У контексту разматрања удела културолошког миљеа ком је Милица Стојадиновић припадала и уопште њених „религиозних обзира“ (Kleut 1990: 10), овакве појединости посматрају се као речити сигнали, који, ипак, померају значењски комплекс ка особеној форми бајковите нарације, чврсто везане за усмени образац, али, при том, уз најаву продора потенцијално другачије жанровске структуре.²² Сусретање различитих наративних слојева, старијег (паганског) и новијег (хришћанског) и њихово упоредно опстајање, типично је за усменопоетски дискурс. Коначно, ово јесте једно од места које непосредно сведочи о стилизацији записа Милице Стојадиновић у чијем се „сакупљачком раду преплићу побожност несклона мистици, рационално и просветитељско са жељом да се од заборава сачува оно што се у народу пева и приповеда“ (Kleut 1990: 21). Но, начелно гледано, одлазак у цркву, у склопу слојевите архитектонике бајке, представља импулс свакодневне праксе, уобичајеног, друштвено пожељног понашања, али је и сижејно важно место које покреће радњу,²³ па, коначно, нуди и потенцијално „објашњење“ маћехиног греха и Пепељугиног избегавања великог огрешења „рада у недељу“.

21 Недеља је у народној традицији сакрално време, посвећено Богу и погодна за магичке видове лечења и предсказања, док се сваки рад, било у кући, било ван ње, сматрао великим грехом (*Slovenska mitologija* 2001: 375).

22 “Српска грађанска култура XIX века тражи садржаје који јасније одређују њен однос према оностраном, и то је нека врста хришћански и моралистички настројене универзалне лирско-алегоријске симболике у којој партиципирају и уравнотежују се фантастично и реалистично, ирационално и рационално” (Ljuštanović 2012: 54).

23 Бајка се може наставити „само када приповедачки импулс покрене јунака на промену простора“ (Samardžija 1997: 97).

С тим у вези још једна напомена. Пепељугино преоблачење у раскошне хаљине, везано за „готовљење“ ручка од проса које маћеха расипа,²⁴ могуће је, такође, алудира на неке од елемената обредно-обичајне праксе свадбеног ритуала. Иако овде није реч ни о прошњи, ни о ручању, па ни о невестинским хаљинама у дословном смислу, назире се трагови који би могли упућивати на засведочен обичај да се на невестинским хаљинама руча (Karanović 1992: 127), али само у смислу алузије, рудимента. У мотивационом склопу догађаја задатак који маћеха поставља као сакупљање разасутог зрневља и „готовљење ручка“, има јасну функцију у домену задржавања јунакиње у сфери приватног простора. Но, у нешто ширем контексту, овај део могао би се тумачити као још један облик инверзије маћехиног наума: покушај да осујети јунакињу, заправо обезбеђује још један важан део „предбрачног“ магијског деловања, а у конкретном, сижејном смислу, нове помоћнике (голубове), чудесне дарове и сам преображај пасторке. У том процесу ривалитет са маћехиним кћерком не поставља се у први план. Варијанте попут Караџићеве и Српкињине, иако у средишту наративног тока имају сукоб маћехе и пасторке, више говоре о ривалитету мајки, једне с овог, друге с оног света, које, свака својој кћери, настоји обезбедити срећну будућност. Такмац дат у лику полусестре нема конкретнији удео у обликовању Пепељугине судбине. Штавише, могло би се рећи да и Пепељуга и њена посусестра, у извесном смислу, живе исту судбину под „папучом“, принуђене на пасивност, послушност, уопште на живљење у „сенци“.

Но, како год, устаљено место сваке бајке о Пепељуги јесте њен изненадни одлазак, мистериозни нестанак, повратак у „рите и пепео“. У сижејном склопу усмене бајке овакво поступање јесте нужно јер покреће ново дешавање, развијање приповедног тока. Могуће је и да садржи назнаке крајње запретеог мотива потере, типичног за сижее о јунацима који се нађу на граничним просторима (овај/онај свет; горе/доле...), а овде се разазнаје само условно, као посредан рефлекс. Преплет мушко-женских односа, онога што се у њима сме и не сме, шта коме доличи и приличи, уопште концепција патријархално постављене родности, те религијски комплекс који „надгледа“ однос мушко-женско и будући брак, могли би, такође, послужити као основа за тумачење оваквог поступања. Премда ово није бајка која родне односе поставља по безусловној дихотомији женско-подређено, мушко-надређено, ипак, утисак је да све варијанте инсистирају на таквом девојачком понашању, а потом и на принчевом обавезном трагању за невестом. То је, можда, слика узор-модела, како „ваља“ и једино може бити, напросто одраз (мушког виђења и интерпретирања) патријархалних кодова. Мушкарац је трагалац, он бира и одабира, одлучује и у ситуацијама када није јунак већ епизодни лик: своју активну улогу мора до краја остварити, свеједно да

24 Расипање зрневља у традиционалној култури има магијски карактер. Просо се расипа тачно одређеним поводима (покладе, Ђурђевдан, Бадњи дан...) и поима као обредна жртва демонима и душама предака, облик обезбеђивања заштите и зазивања плодности (Ћајкановић 1994, књ. 4: 167-168).

ли се „онђе случајно десило“, па тако случајно и видео своју суђену, или не. Ако се прихвати важност још једног дела свадбене обичајне праксе, а реч је о потреби да девојка до венчања на овај или онај начин остаје скривена од младожење, могло би се доћи до одговара о разлозима Пепељугиног бежања, па и шире од тога. Цео процес Пепељугиног „балансирања“ између „понижене“ у пепелу и блистања лепотице, дао би се појмити преко, фикционално транспоноване, специфичне карактеристике лиминалне фазе свадбеног обреда. Њу карактерише, између осталог, управо амбивалентност „лиминалних ентитета“ постављених „ни овде, ни тамо“ (Zlatanović 2003: 18).

Разазнавање праве од лажне младожењине суђенице везује се за женску обућу (папучу/ципелу) и девојку сакривену испод корита. Пепељугина ципелица, тај, условно речено, „бачен магични предмет“, један је од најмаркатнијих знакова по којима се ова бајка препознаје и у интернационалним варијацијама наратива. Како је одећа у најопштијем смислу особен метонимијски знак за обред или функцију (Lič 2002:84), тако је и у овом случају. Символичка семантика обуће јесте више него речита када се размотре неки елементи традиционалне културе и обичајне праксе, веровања и магијског чињења. Наиме, осим што је метонимијски знак јунакиње, ципелица се може поимати и као метонимијски знак целе бајке, односно, свадбе као њеног коначног исхода, а која, између осталог, у контексту обреда прелаза подразумева и особену манипулацију обућом,²⁵ те у том смислу алудира на чињеницу да је јунакиња спремна на промену, и социјалну, али и ону интимну, емотивну.

Одлагање Пепељугиног поласка на пут (удаје), особена ретардација наративног тока, у суштини је истоветно обликована (сценама у којима маћехина кћер покушава обути папучу/ципелицу) и истоветно мотивисана (жељом маћехе да своју кћер срећно удоми), а наговештено разгранавље делокруга лажне јунакиње одмах бива и осујећено. При том, улогу гласника истине о девојци под коритом, има петао²⁶ или је реч о „два анђела ка два бела голуба“ (у варијанти М. Стојадиновић). С једне стране, у варијантама у којима изостаје кажњавање маћехе и њене кћери, могуће је препознавати својеврсни отклон усмене бајке према непосредном дидактизму; с друге стране, могуће је овакву завршницу појмити као последицу уверења да у маћехиним поступцима не постоји ништа што би завредило казну; могуће је само непомињање Пепељугиних про-

25 Рецимо, детаљ из обичајне праксе приликом женидбе: „доклегод дјевојка стоји под вјером, вјереник ваља да јој се стара за обућу, и зато јој често шаље цревље“ (Karadžić 1867: 100). И међу обредним радњама везаним за смрт/сахрањивање, познато је обување нове обуће покојнику.

26 У традиционалној култури петлово гласање раздваја, у симболичком смислу, опасно, глуво, табусано доба ноћи, пуно нечистих сила и претњи по човекову егзистенцију, од оног дневног, друштвено активног и сигурног времена у ком се креће без страха и зазора (Bratić 1993: 28). Ако се петлово оглашавање у овој бајци тумачи уз удео оваквих веровања, онда би се могло претпоставити да се њиме на метафорички начин, оглашава управо “право”, безбедно време за Пепељугин искорак у нов живот.

тивника у завршници бајке тумачити као особен вид кажњавања „протеравањем“ на маргину интересовања...²⁷

Конечно, топоси који су се наметнули као кључни семантички параметри (јама, праг, огњиште, црква, корито, царски двор), обликовани у дихотомији (духовно – профано, узвишено – ниско, јавно – приватно), јесу симболички збијен исказ о Пепељугиној судбини. Напросто, судбинска нит повучена од јаме, преко кућног прага и огњишта, до цркве, па назад до корита, и онда, конечно, до царског двора, указује на динамику и драматику просторног ситуирања јунакиње по архетипским „координатама“ традиционалне културе. Посредно, тиме се алудира и на комплексност иницијацијског поступања, моделе искушавања, проверавања, облике репресије, суочавања са мрежом табуа... Полазећи од такве претпоставке, ове варијанте се и сагледавају са аспекта традиционалних и културолошких и религијских кодова, а значењски опсег, из примарне аналитичке равни тзв. „породичних“ бајки,²⁸ разгранана ка наративу који не говори само о томе да ће доћи дан када ће презрено и потлачено биће „свечано и гордо корачати у злату и сребру“ и „тријумфовати над својим мучитељима“ (Fečer 1984: 71), већ и о једном сегменту егзистенције која „достиге своју пуноћу низом обреда преласка, суцесивних иницијација“ и подразумева „одлучну промену онтолошког режима и друштвеног положаја“ (Elijade 1986: 151). Ту негде јесте и срж свих варијација о Пепељугиној судбини, свеједно да ли је реч о „старијој“ или „млађој“ варијанти, усменој или ауторској бајци.

Управо преко варијаната бајке одражавају „чиниоце духовне културе – религијска схватања, обреде и обичаје, кодекс понашања и моралне норме“ (Samardžija 2007: 24), а уочене разлике нису формалне већ суптилне нијансе које рефлектују суштину усменокњижевног стваралаштва. Устаљено је мишљење да је Караџићева визија антологијског модела усменог приповедања „мера ствари“, да су тек „његовом стилизацијом народне приповетке блеснуле пуним сјајем“ (Marinković 1966: 193). Но, ако се има у виду различитост амбиција и методологије, донекле другачији општи поетичко-естетички погледи записивача, различити културолошки оквири, зона бележења, конечно и контекст у ком су ове варијанте објављене, онда се и разлике посматрају као сасвим очекиване. Оне се, пак, не ишчитавају у битнијим изменама сижеа, већ понајпре у начину

27 Послови које маћеха намеће „ипак нису тешки да их Пепељуга не би могла обавити, а она, пак, добија прилику за самоспознају и сазревање чувајући своју чистоту и доброту“ (Antonijević 1991: 80).

28 „Приповијетке о стрпљивој жени патници причале, колико знамо, само жене. Уносиле су у њих, како је прије речено, своје женске погледе, субјективност и стил, своју идентификацију са јунакињом. Било је ту у подтексту горчине и тихе оптужбе због неправде, као и реалног искуства из обитељских прилика пренијетог на бајковиту равину. Пасивна трпња у тим причама с наградом за све препаћено значила је не само утјеху него и праведан тријумф. Ипак је у језгри био садржан модел типичне жене мученице као супротност и поука обично ’злим’ женама“ (Bošković-Stulli 1999: 30).

остваривања функција и стилском (лексичко-фразеолошко-синтаксичком) обликовању записа.²⁹

Вук Караџић можда није могао да „дозволи да народне приповетке буду натруњене сентименталним примесамa и разнеженостима којих је било у оним причама које је добио од Механџића, Милице Стојадиновић и других Војвођана“, (Milinčević 2001: 53), али су записи изван његовог вредносног система подједнако битна сведочанства о поетици варијантности. У том смислу тумачена су сусретања „гражданског“ и сеоско-патријархалног, паганског и хришћанског, на махове лирски развијенијег казивања, каткад повишено емоционалног, са лексички и синтаксички „ненамештеним“ наративним деоницама у варијанти Стојадиновићеве, бајке, која иако „без класичног склада, а јединствена у својој спонтаној наивности“ (Bošković-Stulli 1971: 262), није мање привлачна од избрушене форме народне прозе за углед. Са аспекта рефлектовања елемената традиционалне културе, обе варијанте јесу готово парадигматични примери очувања архајског подтекста у имагинативном, бајковите „конзервације“ старе религије и митологије, обредног и обичајног, ритуалног и иницијацијског поступања... Ипак, финоћа нијансирања појединих разлика, семантика тек наизглед споредног или минорног у њима, сведочи о суштинској лепоти варијантности и њиховој аналитичкој интригантности.

Литература:

Ajdačić, Dejan. Demonski hronotopi u slovenskim književnostima. <http://kapija.narod.rs/Authors/Ajdacic/ajd01_hronotopi.htm> 24. 09. 2010.

29 Рецимо, стилизација наратије у варијанти М. Стојадиновић, обухвата опсег од развијеног лиризованог казивања, преко збијених, „вуковских“ формулација, до растрзаних сегмената који остављају утисак непосредно забележеног усменог казивања, без редакторских интервенција. Завршни део може посведочити о томе:

„Кад у цркви, опет царев син ока с ње не скида, кад она пође да оде, он брже за њом, она брже да побегне, па запне ногом за праг и спадне јој ципела коју није имала кад дигнути, само да побегне да не дозна мађија да је то она била, дође кући, брже се свуче, а царев син узме ципелу па од куће до куће свакој девојки да проба ципелу; кад дође до оне чија је ципела била, а њу мађија сакрије под корито, а своју кћер изведе, кад тамо а ципела не може ни на прсте да стане, царев син запита имају л' још какву кћер, 'немамо', одговори мађија, и царев син жалостан пође да иде, ал' у једанпут слете она два анђела ка два голуба, падну царевом сину на рамена, с његови рамена на корито, он се онда досети шта је, дигне корито, и девојка обује своју ципелу, кад царев син види да је то она девојка, рекне јој да изнесе и ону другу ципелу, и оно руво, па да се обуче, она то учини, а царев син узме је за руку, па одведе у цркву, и венча се с њоме, и одведе је двору своме“ (Stojadinović 1985: 217).

Реченица предуга, приповедач очито узбуђен, па елиптичним синтаксичким исечцима и редукованим формулацијама убрзава казивање, а све то, у склопу усмене приповетке, „може стварати експресиван ритам и садржавати стилистичке вриједности“ (Bošković-Stulli 1975: 157).

- Antonijević 1991: D. Antonijević, *Značenje srpskih bajki*, Beograd: Etnografski institut SANU.
- Bošković-Stulli 1971: M. Bošković-Stulli, O narodnim pripovijetkama, u: *Usmena književnost (izbor studija i ogleda)*, priredila Maja Bošković-Stulli, Zagreb: Školska knjiga, str. 247 – 264.
- Bošković-Stulli 1975: M. Bošković-Stulli, *Usmena književnost kao umjetnost riječi*. Zagreb: Mladost.
- Bošković-Stulli 1999: M. Bošković-Stulli, *O usmenoj tradiciji i o životu*. Zagreb: Konzor.
- Bratić 1997: D. Bratić, *Gluvo doba. Predstave o noći u narodnoj religiji Srba*. Beograd: Plato.
- Čajkanović 1994, knj. 1: V. Čajkanović, *Studije iz srpske religije i folklora 1910 – 1924*, Sabrana dela iz srpske religije i mitologije, knjiga prva, priredio V. Đurić, Beograd: SKZ, BIGZ, Prosveta, Partenon M. A. M.
- Čajkanović 1994, knj. 4: V. Čajkanović, *Rečnik srpskih narodnih verovanja o biljkama*, Sabrana dela iz srpske religije i mitologije, knjiga četvrta, priredio V. Đurić, Beograd: SKZ, BIGZ, Prosveta, Partenon M. A. M.
- Elijade 1986: M. Elijade, *Sveto i profano*. Prevod Z. Stojanović, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Fečer 1984: I. Fečer, *Ko je Trnovu Ružicu poljupcem probudio? Zbunovnik bajki*, prevod O. Petrović, G. Jovanović, Beograd: Radionica SIK.
- Jovanović 1993: B. Jovanović, *Magija srpskih obreda*, Novi Sad: Svetovi.
- Karanović 1992: Z. Karanović, Svadba i dar ili dijalog koji traje, *Dometi*, proleće-letno, god. 19, br. 67 – 69, Sombor: Narodna biblioteka „Karlo Bijelicki“, str. 116-149.
- Karanović, Pešikan-Ljuštanović 1994: Z. Karanović, Lj. Pešikan-Ljuštanović, *Poslovi i dani srpske pesničke tradicije*. Novi Sad: Svetovi.
- Karadžić 1867: V. S. Karadžić, *Život i običaji naroda srpskoga*. Opisao ih i za štampu priugotovio Vuk. Stef. Karadžić. Beč: U nakladi Ane udove V. S. Karadžića.
- Karadžić 1988: V. S. Karadžić, *Narodne srpske pripovijetke (1821)*. Srpske narodne pripovijetke (1853). Sabrana dela Vuka Stefanovića Karadžića, knjiga treća, priredio M. Pantić, Beograd: Prosveta.
- Kleut 1990: M. Kleut, Milica Stojadinović Srpkinja kao sakupljač usmenoknjiževnih tvorevina, u: *Iz kolebe u dvorove gospodske*. Folklorna zbirka Milice Stojadinović Srpkinje, Novi Sad: Matica srpska, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Kovačević 1985: I. Kovačević, *Semilogija rituala*. Beograd: Prosveta.
- Liti 1987: M. Liti, Aspekti marchen i predanja, prevod Z. Karanović, R. A. Major. *Polja – časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja*, god. XXXIII, jun, br. 340, Novi Sad, str. 238 – 241.
- Lič 2002: E. Lič, *Kultura i komunikacija. Logika povezivanja simbola. Uvod u primenu strukturalističke analize u socijalnoj antropologiji*, prevod B. Hlebec, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Ljuštanović 2012: J. Ljuštanović, *Književnost za decu u ogledalu kulture*. Novi Sad: Zmajevе dečje igre.
- Marinković 1966: B. Marinković, Vuk Stef. Karadžić i prozna narodna tradicija, *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, knj. 9, Novi Sad: Filozofski fakultet, str. 163 – 205.
- Meletinski, b. g.: E. Meletinski, *Poetika mita*, prevod J. Janičijević. Beograd: Nolit.

- Milinčević 2001: V. Milinčević, *Vukovo sazvežđe*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Milošević-Đorđević 1997: N. Milošević-Đorđević, Predgovor, u: *Od kako se zemlja ohladila. Prozni oblici srpske narodne književnosti i male folklorne forme*, izbor i propratni tekstovi N. Milošević-Đorđević, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Pešikan-Ljuštanović 2009: Lj. Pešikan-Ljuštanović, *Usmeno u pisanom*. Beograd: Beogradska knjiga.
- Popović Radović 1989: M. Popović Radović, *Srpska mitska priča*. Beograd: Rad.
- Prop 1982: V. J. Prop, *Morfologija bajke*, prevod P. Vujičić, R. Matijašević, M. Vuković, Beograd: Prosveta.
- Prop 1990: V. J. Prop, *Historijski korijeni bajke*, prevod V. Flaker. Sarajevo: Svjetlost.
- Samardžija 1997: S. Samardžija, *Poetika usmenih prozних oblika*. Beograd: Narodna knjiga/ Alfa.
- Samardžija 2007: S. Samardžija, *Uvod u usmenu književnost*. Beograd: Narodna knjiga/ Alfa.
- Slovenska mitologija – enciklopedijski rečnik 2001: redaktori S. M. Tolstoj, Lj. Radenković. Beograd: Zepter book world.
- Stojadinović 1985: M. Stojadinović Srpkinja, *U Fruškoj gori 1854*. Beograd: Prosveta.
- Trojanović 1990: S. Trojanović, *Vatra u običajima i životu srpskog naroda*. Beograd: Prosveta.
- Zečević 1982: S. Zečević, *Kult mrtvih kod Srba*. Beograd: „Vuk Karadžić“.
- Zlatanović 2003: S. Zlatanović. *Svadba – priča o identitetu*. Beograd: SANU, Etnografski institut.

Снежана З. Шаранић Чутура

ORAL FORM OF THE CINDERELLA FAIRY TALE IN THE CONTEXT OF TRADITIONAL CULTURE AND VARIANT POETICS

Summary

This paper finds its subject in different oral variants of the *Cinderella* fairy tale, in line with the writings of Vuk Karadžić and Milica Stojadinović Srpkinja, and examines them in terms of morphological characteristics, semantics of the elements of traditional culture and religion, ritual and customary act, as well as particularities which stem from different sensibilities of narrators/scribes, different cultural milieus, different contexts in which they were published.

Keywords: *Pepeljuga/Cinderella*, oral fairy tale, traditional culture and religion, Vuk Stefanović Karadžić, Milica Stojadinović Srpkinja

Примљен у новембру 2013.

Прихваћен у мају 2014.