

Зорана Гуја

С друге стране терена – Јелена Допуђа као казивачица

Јелена Допуђа је у свијету фолклористике позната као прва босанскохерцеговачка етнокоролошкиња, изврсни познавалац играчке традиције и праксе Босне и Херцеговине. Поред етнокоролошког рада, како у Институту за проучавање фолклора, на конгресима Савеза удружења фолклориста Југославије, тако и у фолклорном аматеризму, Допуђин допринос на пољу вокалне традиције је готово непознат. Допуђа је изузетно познавала и народну музичку традицију кроз вокалне облике који су, на основу њеног пјевања / казивања, записани и остали на папиру. На тај начин се нашла с друге стране терена и иза себе оставила велики број напјева првенствено Сарајевско-романијског краја, одакле и потиче, али и шире. Циљ овога рада се првенствено односи на приказ и анализу наведених напјева, односно казивања, обављених кроз архивско истраживање, њихову контекстуализацију и сагледавање музичких карактеристика пјесама.

Кључне ријечи: Јелена Допуђа, теренско истраживање, музичко-фолклорна грађа, вокална традиција, Сарајевско-романијска регија, Босна и Херцеговина

Увод

Почетак XX вијека на пољу народне умјетности у Босни и Херцеговини представљао је први талас рада и дјеловања првих домаћих истраживача који су поставили добре темеље компаративној музикологији, односно етномузикологији, што је касније резултирало и институционалним развојем и ширењем поља дјеловања, укључујући и систематска истраживања. Једна од тих личности била је Јелена Допуђа, прва босанскохерцеговачка етнокоролошкиња, која је дала велики допринос сакупљању, истраживању и очувању традиционалних игара, плесова на тлу Босне и Херцеговине.

Рођена је 3. јуна 1904. године на Романији,¹ гдје проводи рано дјетињство и упознаје се са народном игром, пјесмом и свирком. Слушајући родитеље, баку и дједа и одрастајући у окружењу са живом традицијом, развила је љубав, схватање и разумијевање према народној умјетности, не слутећи да ће јој то заправо бити животни пут и позив у педесетим годинама живота. Школовала се у Сарајеву, гдје је завршила Учитељску школу 1922. године, након чега је предавала

¹ Детаљне биографске податке Јелене Допуђе написала је Мирослава Фулановић-Шошић у раду “Jelena Dopuđa – život i rad” који је објављен у часопису *Narodno stvaralaštvo Folklor* 1982. године.

у Зеници као учитељица у основној школи (1922–1927), затим у Женској гимназији и Учитељској школи у Сарајеву, гдје је предавала гимнастику, а од августа 1946. до јула 1949. била је референт за наставу физкултуре и просвјетни инструктор при Министарству просвјете Народне Републике Босне и Херцеговине. Као чланица Соколског друштва, Јелена Допуђа се интензивно бавила разним гранама физичке културе и завршила је више стручних течајева, а у свом раду је настојала да повезује елементе плесне народне умјетности са тјелесним образовањем (Fulanović-Šošić 1982: 1-2).



Сл. 1. Јелена Допуђа
(Фолклор 1982)

Двије године након оснивања Института за проучавање фолклора, дакле 1947. године, оснивач и тадашњи директор Института Цвјетко Рихтман² (1902–1989) позива Допуђу за сарадницу и укључује је у рад, гдје је и остала све до пензионисања 1956. године. Јелена Допуђа у Институту започиње систематска прикупљања народних игара, плесова Босне и Херцеговине и од тада креће њена широка дјелатност, која је укључивала објављивање стручних публикација, излагања на конгресима фолклориста Југославије, бројна предавања, школе фолклора итд.

Једно од најзначајнијих Допуђиних постигнућа по питању народних игара, плесова (поред рада на терену и обимног броја забиљежених игара, плесова) јесте рјешавање проблема кинетографије, тј. разврставања система записа

² Цвјетко Рихтман је дјеловао као етномузиколог, композитор и организатор музичког живота у Сарајеву након II свјетског рата. По завршетку школовања долази у Сарајево, гдје ради као професор музике у Мјешовитој учитељској школи и као хоровођа Српског пјевачког друштва “Слога”, Муслиманског пјевачког друштва “Гајрет” и Радничког пјевачког друштва “Пролетер”. Оснивач је и покретач Државне музичке школе (1945), Балета (1945), Опере (1946), Института за проучавање фолклора (1947) и Музичке академије у Сарајеву (1955). Прве четири године од оснивања Академије обављао је дужност ректора, а све до пензионисања 1974. радио је као редовни професор на Одсеку за музикологију и етномузикологију Музичке академије у Сарајеву. Био је први предсједник Удружења музичких фолклориста Југославије (1951) и један од оснивача Савеза удружења фолклориста Југославије. Такође, био је члан International Council for Traditional Music, Научног друштва Босне и Херцеговине, које је 1966. године прерасло у Академију наука и умјетности Босне и Херцеговине (Čavlović 2011: 168-170). Своју етномузиколошку дјелатност започиње одмах по доласку у Сарајево, када обавља мелографисање и биљежи податке о вокалној традицији Босне и Херцеговине, када је са сарадницама Јеленом Допуђом и Љубом Симић започео прва институционална систематска истраживања обављена на подручју Романије и Гласинца 1947. године. Различита истраживања Рихтмана и његових колега одржавала су се у оквиру Института за проучавање фолклора, а касније и на Музичкој академији у Сарајеву на Одсеку за музикологију. У фокусу њихових истраживања било је прикупљање облика старијег и новијег сеоског пјевања, дескрипција, анализа и класификација грађе, док су каснија истраживања обухватила и градско пјевање, вокално-инструменталне облике, народне игре и инструменте (Talam, Karača Beljak 2008: 8-9).

тјелесних покрета, као и система разврставања народних игара (плесова) из Босне и Херцеговине по облицима. Такође, велики допринос је остварила и на пољу дје-чијег фолклора и раду са аматерским културно-умјетничким друштвима, као и на свим југословенским смотрима фолклора при којима је радила као кореограф, члан жирија, организатор или члан одбора (Guja 2017: 32-33). У осамдесет трећој години живота, након дуже болести, Јелена Допуђа се упокојила и сахрањена је на град-ском гробљу Баре у Сарајеву 29. маја 1987. године (Rakočević 2014: 21).



Сл. 2. Чланови Института за проучавање фолклора на терену. Горњи ред: Милица Обрадовић, Љуба Симић, Цвјетко Рихтман, Абдулах Шкаљић, Јелена Допуђа, сједе Зорица Јањић и Влајко Палавестра, 1955. године (ФАЗМ Инв. бр. 97/4)

С друге стране терена – Јелена Допуђа као казивачица

Допуђин допринос на пољу етнокореологије је заиста велики,³ али оно што је мање познато широј јавности, па и у стручним круговима, јесте да је она познавала и (ре)интерпретирала вокалне облике из народне музичке традиције краја из којег поти-че (Сарајевско-романијске регије), а и шире. На тај начин се нашла с друге стра-не терена, при чему је имала улогу не као етнограф, већ као казивачица, што је

³ Забиљежила је око 2598 народних игара са потребним подацима (архив Земаљског музеја у Сарајеву), док се у рукописној збирци налази око 912 игара (Fulanović-Šošić 1982: 3). Међутим, поменута рукописна оставштина се данас налази у приватној архиви етномузикологиње Селене Ракочевић, која је објавила преглед Допуђине грађе у раду “Рукописна оставштина етнокорео-лога и кореографа Јелене Допуђе” из 2014. године.

било ријетко у пракси и може се третирати као (ауто)биографско позиционирање. Такође, захваљујући природи свога посла и раду са људима, претпоставља се да је стекла висок ниво повјерења и блискости између ње као истраживача и казивача, што јој је омогућило да чује вокалне облике и у неформалним ситуацијама, далеко од ока/уха тадашње технологије начина снимања и биљежења. Успјела је да продре у срж народне умјетности и да на тај начин кроз испитивања постане истовремени инсајдер (истраживач изнутра) и аутсајдер (истраживач извана) у сопственој традицији и истраживањима, при чему се такво учествовање истраживача као предмета истраживања (Другог) кроз суочавање претпоставки, тврдњи, увјерења и “објекта” истраживања испитаника може протумачити и као допринос и мање погрешна интерпретација самог предмета истраживања (Harding 1987: 9). Такође, њена креативност и добро познавање вокалне традиције и закона изградње народних музичких (вокалних) облика резултирали су и стварањем појединих (дјечијих) пјесама насталих у духу фолклора.⁴ Оваква Допуђина дјелатност исказана кроз (ре)интерпретацију различитих традиционалних пјесама и стилова пјевања је од великог значаја и важно ју је представити из разлога што на основу забиљежених напјева можемо направити њихову анализу и посматрати их са различитих аспеката. Неки од начина анализе поменуто грађе су представљање музичких карактеристика пјесама, контекст њиховог учења, односно усвајања, извођења и записивања пјевања, врста и облика, али и могућност за компаративна и даља истраживања, што свакако даје додатну вриједност за проучавање оваквих вокалних облика. Такође, постоји још много начина приступа поменутој теми, али они свакако превазилазе оквире овога рада и његов примарни циљ.

С обзиром на то да је одрасла уз традиционалну музику и игру које су јој ушле у крв, Допуђа је била и казивачица Цвјетку Рихтману и Мустафи Мулалићу⁵

⁴ Како у претходно поменутом раду наводи Ракочевићева, у Допуђиној рукописној оставштини под нумерацијом РА4ЈД 15 налазе се нотни записи, односно преписи плесних мелодија саме Допуђе и других аутора, те свеска под називом “Музички епилог за приручник *Ritmičke igre kao osnov estetske kulture pokreta*” са 70 једноставних једногласних мелодија, међу којима су неки записи традиционалних плесова, као и пјесмице чији је текст и мелодију “саставила” сама Јелена Допуђа.

⁵ Мустафа Мулалић, сликар, музичар, новинар, политичар, филантроп и етнограф – само су неке од дјелатности од којих ниједна није у потпуности постала његов животни пут. Истакао се сакупљањем народних пјесама и обичаја, легенди, прича и гастрономских специфичности свога краја, затим је креирао фото-монографије градова у Босни и Херцеговини и написао текстове о угледним људима и догађајима. Своје различите таленте је покушао што је више могуће спојити у једно те је, нпр., диригујући тамбурашким оркестром, хоровима (док је био капелмајстор у Соколском друштву), такође компоновао, сакупљао и хармонизовао различите музичке облике попут рапсодија писаних на народне музичке мотиве, чије је партитуре украшавао калиграфски. Међу Мулалићевим писаним радовима истичу се књиге попут “Југословенска народна пјесма и свирка”, фото-монографије Високог, Вишеграда и Фоче, “Шифранто” писмо опште писмености, “Хроника Другог свјетског рата из аспекта мојих доживљаја и расуђивања”, “Епика Босанске Крајине” итд. Оно што је познато јесте да је радио и као вањски сарадник Института за проучавање фолклора 1950. и 1951. године. Међутим, за разлику од других музејских запосленика, о његовом ангажману и кадровском картону у Институту нема никаквих података. Та чињеница наводи на размишљање да је Мулалићев ангажман био привремен и вјероватно прешутан. Мулалић није нигдје споменут у публикацијама објављеним поводом 75. и 100. годишњице Земаљског музеја Босне и Херцеговине те се стога може претпоставити (осим чињенице да је, како је наведено, био запослен као вањски

(1896–1983), који су на основу њеног пјевања записали различите напјеве и пјесме. Највећи број записа се налази у Земаљском музеју Босне и Херцеговине у Сарајеву, тачније у Фолклорном архиву Одјељења за етнологију, одсјек Духовна култура, затим у легату Цвјетка Рихтмана, тј. Институту за музикологију Музичке академије Универзитета у Сарајеву, те у неколико засебних издања зборника сватовских и дјечијих пјесама Босне и Херцеговине. Записивачи Допуђиних изведби биле су њене (радне) колеге, што нам с једне стране говори о томе да су истраживања обављали стручњаци на академском нивоу и да осим њих није било (познатих) других особа које су (на тај начин) биљежиле народну музичку традицију, а с друге стране добијамо слику о природи и методологији етномузиколошког теренског истраживања у Босни и Херцеговини педесетих година прошлог вијека. Теренска истраживања су тада подразумијевала прикупљање грађе и њену обраду, односно “биљежење народног пјевања и свирке да би се добио што поузданији преглед стања музичке праксе радног народа Босне и Херцеговине” (Rihtman 1951: 7). Резултати обављених теренских истраживања публиковани су у облику писаних радова у различитим и тада релевантним издањима, а њихова основа сврха била је приказивање саме грађе и формалне музичке структуре, при чему се није обраћала посебна пажња на улогу и функцију музике у животу човјека. Такође, народна музика се проучавала у претежно сеоским срединама које су важиле као “аутентичне”, “статичне”, “хомогене”, “традиционалне” и/или “недирнуте”, док су облици градске праксе били неистражени (Talam, Karaša Beljak 2008: 8-9).

Као што је већ поменуто, записи пјесама су настали из пера Рихтмана и Мулалића година 1946, 1949, 1950. и 1951, а најмногобројнији су из 1950. године и садрже све потребне податке везане за пјесме. Анализом напјева може се утврдити да налазимо готово све врсте вокалне традиционалне музике⁶ које припадају народној музичкој традицији Босне и Херцеговине. Подјела је направљена према функцији пјесама или према ситуацији за коју се везују, а у Допуђином репертоару најзаступљеније су дјечије, колске, љубавне, пјесме НОБ-а, обредно-обичајне (сватовске) и приповиједне пјесме, а посебну групу чине игре, градске и остале пјесме.

Дјечије пјесме, као и све остале врсте, имају одређену функцију, а оне подразумијевају прве пјесме које се пјевају дјечи и прве пјесме које дјеца уче да пјевају. У тај изразито богати фолклорни дио убрајамо успаванке, тепање и цупкање као вид забаве, затим пјесме прве поуке и шале, пјесме првих игара са бројалицама, као и напјеве које су дјеца вјероватно научила преко забавишта и школа (Rihtman 1974: 17). Према Допуђином казивању / пјевању, из ове групе изведене су и записане све подврсте пјесама изузев успаванки, а неке од најпознатијих пјесмица, чији континуитет можемо пратити до данас, су “Водим бабу на пазар”, “Дудуле, дудуле”, “Цакли, цакли, цаклило”, “Дошо Петар календар”, “Вишњилица род родила”, “Иди

сарадник Института) да је био на неки начин удаљен из јавног живота, имајући у виду његову политичку припадност током II свјетског рата (Gušić, Gašić 2018: 125-128).

⁶ Дјечије пјесме, обредно-обичајне (сватовске, божићне, коледарске, чароичарске, славске, додолске, тужбалице), пјесме о раду и уз рад (чобанске, на заједничком раду – моби, жетелачке, влачиљске, прелске, печалбарске, пјесме изградње), колске, шаљиве, затим пјесме НОБ-а, љубавне и приповиједне (Rihtman 1974: 12).

кући обуци се” и сл. Такође, значајан дио представљају пјесмице са играма, као и мимичке игре попут “Скаче врабац у колу”, “Полетјела мала ластва”, “Дјевојчица платно б’јели овако”, “Паун пасе, трава расте”, “О, Јово, Јово, заплет коло, Јово”, затим “Берем, берем грожђе”, “Ја посијаж лан баш на Ивандан”, “Како ми се мак сије”, “Ћоро, ћоро, слушај сада” – игра “Ћоре” и “Ћоро, ћоро...”, “Сије баба мли-во”, “Иде мачак поред тебе” итд.



Пр. 1. “Дудуле, дудуле” (Rihtman 1974)

Колске пјесме подразумијевају све пјесме које се пјевају у колу, односно уз њихову пјесму се игра коло. Најчешће су то ходавке или колање са бирањем, тзв. бирачка кола или натпјевавање, од којих се извајају “Ил’ вас је пуно, ил’ вас је мало” – игра ходавка с бирањем, “Хладино наша”, “Бирај, Маро, кога ћеш”, “Мајка Росу ситно плетијаше” уз колање, затим популарна пјесма “Требевићу, висок теферичу”, “А ко нам је у колу?”, “Поведимо коло”, “Ој, ти Маро, шибљико” (изврнуто коло), “Игра коло на чекићу”, “Пошла Анка на прело” итд. У овој групи се посебно издваја познато козарачко коло са пјесмама “Шири ми се моје коло мало”, “Ој дјевојко, драга душо моја” и “На врх горе Деветака”.

INSTITUT ZA PROUČAVANJE FOLKLORA - SARAJEVO

Fsc. XXX : , red. br. 2490 fol.

Mjesto i vrijeme zps. : Сарајево, 26. априла 1950. Zps. : Дојутко Ристић

Pjevač : Јелена Допућа из Сарајева
(Izvodio na instr.)

Бирај, Маро, кога ћеш

Пр. 2. “Бирај, Маро, кога ћеш” (ФА3М)

Поред нотних записа пјесама, већина колских пјесама које су забиљежене у Допућиним извођењима имају и анализу игре и Допућин запис помоћу дескриптивне методе, што свакако употпуњује цјелокупну слику о датој пјесми и игри и показује

додатни примјер њене дјелатности као везе између облика вокалне и играчке, плесне традиције.

Љубавне пјесме су једне од најзаступљенијих пјесама у народној музичкој традицији, а њихов садржај најчешће говори о љубави момка и дјевојке, родитеља и дјеце, браће и сестара, снахе и заове, снахе и дјевера итд., а најбројније су свакако оне које описују и изражавају љубав између момка и дјевојке (Гуја 2017: 70). Управо такве љубавне пјесме су биле главни дио Допуђиног извођења у којима се момак и дјевојка пореде са цвијећем (божур и ружа), воћем (јабуком), затим описују мјесто љубовања, ашиковања⁷ (јавор), шаљивог су карактера, имају метафоричка значења попут голуба и малина и/или се изводе у колу. Неке од њих су: “Цвати ружа и божур”, “Божур ја, божур ти”, “О, јаворе, јаворе”, “Ој јабуко, шаренико”, “Није мени по ногама зима”, “Ој, голубе, мој голубе”, “Скупиле се секе около”, “Крушка, јабука, грожђе”, “Јесам ли ти, еј, Јело”, “Савила се б’јела лоза винова” итд.



Пр. 3. “Ој јабуко, шаренико” (ФАЗМ)

Пјесме народноослободилачке борбе представљају слику једног времена са карактеристичним спојем мелопоетских особина народне пјесме и борбене тематике.⁸ Настале су и опстале јер су их преносили борци и улазиле су међу становништво, задржавајући и примајући особине и специфичности локалног фолклора, стварајући на тај начин сопствени стил партизанских пјесама. Неријетка је била појава да су управо пјесме из НОБ-а послужиле и као инспирација многим композиторима и диригентима, те су тако продужиле њихов вијек трајања.⁹ “Романијо, високога виса”,

⁷ Ашиковати, ашиковање (ар. ашик – љубавник, драган; момак који ашикује, заљубљени), водити љубавни разговор, удварање између момка и дјевојке (Škaljić 1966: 103).

⁸ “Борбена пјесма била је нераздвојни пратилац и саставни дио живота наших бораца у доба народне револуције, што се види из многих стихова у којима се слави и опјева друг Тито, руководство Партије, СКОЈ, неустрашивост и храброст народних хероја и појединих бораца, као и покрети и акције већих јединица и народних маса. Пјевало се у свакој прилици, нарочито послје успешног обављеног задатка. Пјесма је била лични доживљај оног борца који је пјесму створио, али исто тако и одраз расположења осталих другова који су окупљени и сврстани у веће и мање борбене јединице заједнички преживљавали све тегобе ратовања, туговања за изгубљеним друговима, али и радости у успјеху и побједи.” (Milošević 1961: 3)

⁹ “Мелодије које је наш народ певао за време прошлог ослободилачког рата нашле су, пре свега, одраза и у делима композитора који су и сами учествовали у борби. Као што су и у нашој историји (...) песме које су потекле у рату (...) деловале на стваралаштво наших композитора, тако су и песме из НОБ-а утицале на (...) [њихов рад]. Прелажењем, пак, са једног подручја на друго,

“Ој, горице, горо разлистана”, “Под Козаром гроб до гроба”, “Када војска преко Дрине крене”, само су неке од популарних пјесама из НОБ-а које су пјеване широм тадашње Југославије, а нашле су своје мјесто и у Допуђином извођењу.



Пр. 4. “Романијо, високога виса” (ФАЗМ)

Као што сам назив каже, обредно-обичајне пјесме су везане уз различите народне и црквене обичаје праћене пјесмом у које убрајамо божићне, коледарске, васкршње, чароичарске, славске, додолске пјесме, тужбалице итд. Свака од ових радњи, обреда и обичаја има специфичне облике, како у текстуалном тако и у мелодијском смислу, а најраспрострањеније су сватовске пјесме.

Свадба је, поред рођења и смрти, најзначајнији моменат у животу сваког човјека, те је у богатој народној музичкој традицији примјетан велики број управо сватовских пјесама. Такве пјесме су путоказ цијелом свадбеном церемонијалу са посебном улогом и узрочном повезницом, чија се улога препознаје из ријечи које се у одређеним условима, на одређеном мјесту, у одређено вријеме и уз одређене радње упућују пјесмом (Rihtman 1986: 7-9). Текстови сватовских пјесама су општепознати и широко распрострањени и често се сусрећу напјеви са истим текстом и различитим мелодијама, тј. особинама вокалне традиције одређенога краја, као што су “Редом по редом јасење”, “Повила се златна жица”, “Од мора ето сватова”, “Нашу Мару за Ивана дају”.



Пр. 5. “Редом по редом јасење” (Rihtman 1986)¹⁰

борбене песме су доживљавале модификације; у њима је долазило до мењања и укрштања фолклорних утицаја. (...) Истовремено, у обрнутом процесу, уметничка дела компонована у народном духу, примљена су у народу и асимилована до те мере да се могу сматрати народним.” (Пејовић 1961: 269)

¹⁰ У ФАЗМ-у се налази оригинални запис ове пјесме (XXX, 2462) са назнаком да је Допуђа “пјесму чула на Палама 1946. од мухацира из источне Босне”. Мухацир (ар. мухацир), избјеглица,

Приповиједне пјесме у народној музичкој традицији Босне и Херцеговине су заправо лирско-епске, односно лирско-наративне пјесме, које обухватају више врста наративних пјесама, а не само лирско-епске, те се због тога у литератури проналазе под називом приповиједне пјесме¹¹ (Simić 1962: 199-225). Поред њих, велику групу чине и епске пјесме које се могу изводити са инструменталном пратњом или без ње. Један од таквих примјера је и пјесма “Пошетала царица Милица” (“Царица Милица и Владета војвода”), записана према Допуђином пјевању са карактеристичним мелоритмичким обрасцима.

INSTITUT ZA PROUČAVANJE FOLKLORA - SARAJEVO

Fsc. XXX : , red. br. 2502 fol.

Mjesto i vrijeme zps.: Сарајево, 26 априла 1950 Zps.: Цвјетко Рихтман

Pjevač:
(izvodio na instr.) Јелена Допуђа из Сарајева

Пошетала царица Милица
(Царица Милица и Владета војвода)

По-се-та-ла ца-ри-ца Ми-ли-ца из-под гра-да би-г-у ка-
 ји-ца с-р-п-ца си-ца до-д-у-је мо-ли-ће-ри-це Ва-ло-
 ва-ва-и-а-је-ра Ма-ра

Пр. 6. “Пошетала царица Милица” (ФАЗМ)

Посебну групу чине пјесме, односно мелодије игара које је Допуђа отпјевала, а то су “Не до гривне”, “Цакли, цакли, цаклило”, “Оштрљанка” (“Сарајевка”) и “Коленике” коло. Поред записане мелодије забиљежени су и подаци на/уз који инструмент се изводила игра (тамбура, хармоника, усна хармоника, двојнице итд.). Такође, анализом грађе пронађен је и један занимљив запис, тј. пјесма коју је Допуђа као дијете чула и запамтила, а ријеч је о пјесми “Цивту, цивту, цивдигиривту”, која заправо својим текстом имитира звук тамбуре.

емигрант, исељеник, досељеник (Škaljić 1966: 469).

¹¹ Уочљива је разлика у подјели пјесама у етномузикологији (с једне стране), која је вршена према функцији и начину извођења, за разлику од подјеле код теоретичара народне књижевности (с друге стране). Ако узмемо у обзир претходно наведену Рихтманову класификацију пјесама, приповиједне пјесме укључују епске и одређене лирско-епске пјесме, док искључује успаванке и обредно-обичајне пјесме које могу бити и наративног облика. С тим у вези, прихватљивији је назив лирско-наративни, јер на тај начин обухвата и дуже пјесме различитог садржаја (Talam 2017: 44).

Под осталим пјесмама из записа пјевања Јелене Допуђе издваја се неколико пјесама које можемо класификовати као градске. Међутим, те пјесме је Допуђа чула “у друштву” и “у воћу од дјевојчица”, али њихову мелодију не сматра “босанском” (нпр. пјесма “Дјевојка је ружу брала па је заспала”) и свој став даље не објашњава, нити даје нека појашњења у напоменама због чега сматра да је то тако. Такође, ту спада пјесма “страног” поријекла из Словеније, Бледа “Лепа бела лилија”.

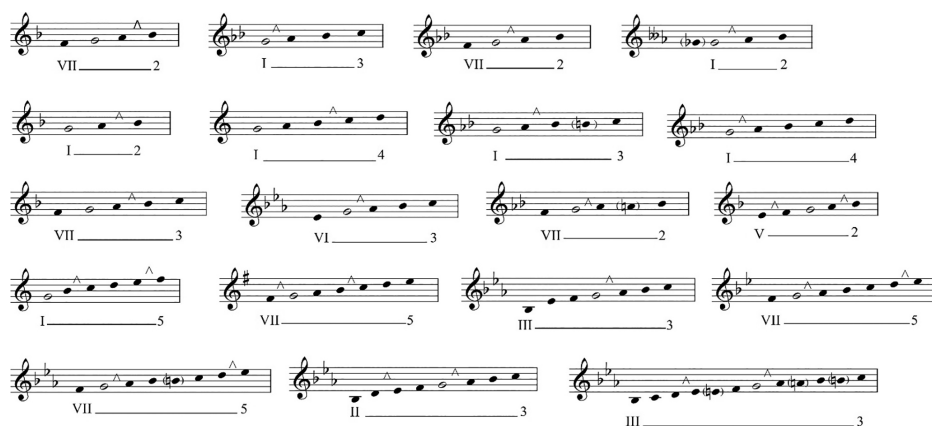
Увидом у грађу примјетно је да се у свим записима налазе потребни подаци на основу којих можемо добити неопходне информације о пјесмама, казивачу, времену и мјесту записа, ко је записао и направио нотни запис и сл. У овом случају, код пописа пјевача-казивача писало је пуно име и презиме (Јелена Допуђа), година рођења (1904) и мјесто рођења или становања / рада (“са Подроманије”, “са Романије”, “рођена на Романији”, “из Сарајева”, само “Сарајево” и сл.), затим гдје се налази напјев (Институт за проучавање фолклора Сарајево / Фолклорни архив Земаљског музеја), у којој фасцикли и под којим редним бројем итд. Према Алберту Лорду (Albert Lord, 1912–1991) и Милману Перију (Milman Parry, 1902–1935), пут до успјешног пјевача / свирача се састоји од три фазе: прва је слушање, друга извођење пјесме, а трећа фаза је креирање сопственог репертоара и даље усавршавање на различитим нивоима (Lord 1990: 51-61). У том смислу, Допуђин репертоар је био састављен од пјесама различитих врста и облика како средине у којој је рођена, одрасла и у којој је радила (Сарајевско-романијска регија), тако и од пјесама које је отпјевала по сјећању или чула од других казивача, дајући детаљне напомене од кога је чула одређени напјев, пјесму, када и гдје. Неки од њених извора биле су казивачице као што су: “мајка”, “Анка Н. из Рогатице”, “Драгица Милиновић из Доње Вогошће”, “Т. Лукић”, “чула у Требињу 12. 5. 1949. од Бошковић Данице рођ. Ђого у Храсном код Чапљине”, “Мара сељанка из Житомислића код Мостара прије 40 година”, “Фата Дувњанка 1943.”, “сељанке из Требиња” итд. Такође, ту су и неодређени казивачи попут “неке рогатичке сељанке”, “пјесму чула на Палама 1946. од мухацира из источне Босне”, “од Козарчанки (Приједор)”, “по сјећању из Илијаша”, “(као дијете) чула у Сарајеву”, “од фолклорне групе из Вишеграда на смотри”, “од ученица учитељске школе родом из Дувна, Ливна, прије 20 година”, “од дјеце основне школе прије 35 година”, “од омладинки (у Јабланици) из Костајнице (ср. Добој)”, “чула у Тузли”, “у Сарајеву” и сл. Такође, Допуђа је (ре)интепретира-ла пјесме које је чула “на Конгресу 1945.”, на течају “од васпитачица из околине Босанског Новог” и “у Сарајеву 1938. на течају васпитачица – демобилисаних бораца” (са напоменом да казивачице “уз двојнице покатакд запјевају”).

Оно што можемо утврдити јесте да се хтјело записати пјевање / казивање особе из народа, као што је Јелена Допуђа, и свих облика које је она познавала или имала у сјећању. Међутим, оно што се не може рећи и са сигурношћу утврдити јесте да ли је, како, гдје и у којој мјери Допуђа изводила претходно поменуте облике, тј. да ли их је користила у пракси са неком функцијом. Разлог томе јесте непостојање писаних нити било каквих других извора који нам могу поткријепити

те наводе. Такође, оно што треба нагласити јесте непостојање звучног снимка¹³ Допуђиног пјевања на основу чега је могуће уочити елементе стила које можда не можемо препознати на основу нотних записа, без обзира на то што су записи урађени и написани детаљно. Било да се ради о сеоској или градској пракси, већина записа припада једногласном, односно солистичком извођењу. Изузетак је неколико дјечијих примјера мимичких игри које подразумевају наступ солисте и групе (попут питања – одговора) или једне групе са једногласним, унисоним пјевањем, као и два полифона напјева у којима је други глас накнадно отпјевала сама Допуђа.¹⁴

Као и у другим нотним записима народне музичке праксе и Допуђини напјеви су транспоновани на заједнички завршни тон *ge1* (према финској методи). Предзнаци су назначени поред кључа (односно тонови који се стално сусрећу), затим су загради тонови који се појављују неколико пута (али не често да би били дио коначног, сталног тонског низа), док су љествични степени обиљежени редним арапским (степени изнад завршног тона) и римским (испод завршног тона) бројевима. Мелопоетски облици су назначени бројем, поретком малостихова (AB) и њихових чланака (a_1, a_2, b_2), припјев словом R (рефрен), а ријечи екскламативног типа празном заградом ().

У оквиру тонске анализе прикупљених и одабраних напјева може се утврдити да се напјеви крећу у различитим опсезима (мањим и већим) од мале терце до ноне, односно од III-5 и I-2 и сл. Најчешће су дијатонског и хроматског типа са полустепеном на I и/или II (рјеђе III, IV) мјесту / ступњу изнад или (рјеђе) I, II мјесту / ступњу испод завршног тона. Нису назначена ни уочена мјерења нити одступања од темперованог система, односно од онога што је назначено у нотама.

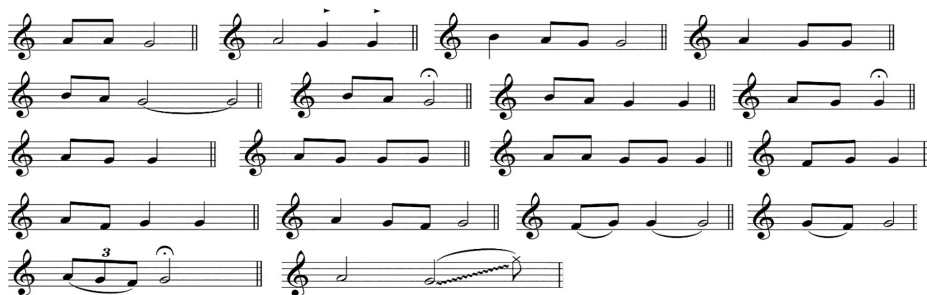


Пр. 9. Тонски низови пјесама

¹³ У времену у којем су настали Допуђини записи у тадашњем Институту за проучавање фолклора није постојао магнетофон или неки други уређај који би омогућио снимање и репродукцију звука, већ је вршено мелографисање, што је додатна отежавајућа околност, јер мелографија подразумева директни нотни запис на лицу мјеста, у току извођења казивача, без могућности репродукције звука.

¹⁴ “Како ми се мак сије?”, “Паун пасе, трава расте”, “Пошла цура на прело”, “На врх горе Деветака”, “Требевићу, висок теферичу” и “Ој дјевојко, драга душо моја”.

Начини каденцирања генерално зависе од тога да ли се ради о солистичком или групном извођењу, односно једногласју или двогласју. Солистички отпјеване каденце најчешће каденцирају у виду статичке каденце на тону $ge1$, док каденцирајући тон може, а и не мора имати продужено трајање. У завршни тон се најчешће улази силазним покретом из хиперфиналиса, узлазним покретом из хипофиналиса, а неријетка је појава више пута поновљени финалис пред каденцирање. Динамичка каденца може имати више видова као што су узлазни или силазни краћи тонови пред финалисом, понирање гласом из финалиса наниже или узвик на већој висини.



Пр. 10. Каденце

Што се тиче анализе која би се код двогласних облика означила као полифона, у овом смислу се односи на карактеристике напјева који су силазно-узлазног и узлазно-силазног карактера. У хоризонталном, линеарном смислу користе се интервали мале секунде, велике секунде, мале терце, велике терце и чисте кварте, док су у полифоним / двогласним примјерима у истовременом звучању искоришћени интервали мале секунде, велике секунде, мале терце, велике терце и чисте квинте. У двогласним примјерима (“Ој дјевојко, драга душо моја”¹⁵ и “Требевићу висок теферичу”¹⁶) други глас у односу на први почиње у другом такту, односно на другом чланку стиха и на поновљеном првом чланку стиха.

Када говоримо о мелопоетској анализи, она укључује више елемената о којима ће бити више ријечи у наставку рада. Наиме, народни умјетник је увијек налазио начин да обликује пјесму, чак и са минималним бројем изражајних средстава, стварајући на тај начин и велике облике. У Допуђином казивању мелострофа је

¹⁵ “Ој дјевојко, драга душо моја” је изразити примјер најраширенијег и најпопуларнијег облика новијег пјевања под називом на бас. За разлику од старијих облика, код пјевања на бас учавамо другачију улогу гласова, гдје је први глас водећи, а остали басирају. Неке од карактеристика ове врсте су каденца на празној квинти, тенденција другог гласа да се задржи што дуже на основном тону или првом ступњу изнад завршног тона или да прати водећу дионицу у паралелним терцама колико год може, те да је други глас мање покретљив и у мањим границама од првог (Fulanović-Šošić 1999: 10).

¹⁶ “Требевићу, висок теферичу” је примјер старијег сеоског пјевања са специфичним сијецањем и подједнаком улогом гласова који се испреплићу и прелазе један преко другог. Спецификум напјева јесте валовито прелажење лежећег тона, измјена интервала велике и мале секунде са унисоном, те обавезан завршетак на великој секунди који се сматра консонантним (Кагаћа Beljak 2014: 62-63).

формирана на различите начине – од једноставних до сложених, као што су: излагањем стиха (A), понављањем стиха (AA, AAA), понављањем дијела стиха / чланка / стопе (Aa₁, a₁A, AAa₁, Aa₁A, a₁Aa₁A, Aa₂, a₁Aa₂, AAa₂, Aa₂Aa₂, Aa₂a₂Aa₂a₂, Aa₂a₃Aa₂a₃), повезивањем (нових) стихова (AB, ABCD, ABCDEF), додавањем ријечи екскламативног типа са одређеном и/или неодређеном висином тона (и, ха, бум, прх, ти, A()A(), a₁()Aa₁Aa₁), додавањем рефрена / припјева (AR) и комбиновањем наведених поступака (ABAB, AABV, AABC, ABCABC, ABABCC, ABCDD, ABCDCD, ABABDCD, Aa₁(₂)a₂Bb₂b₂, Aa₂BCBCD, a₁()a₂r₁()r₂r₁()r₂, A()A, AAR, ABR, ABABR, Aar₁Rr₁R). Темпа у анализираним напјевима се крећу у распону од лаганог ♩ = 60, умјереног ♩ = 78, 80, 84, 96 до брзог темпа ♩ = 108, 120, 132, 144, док су најзаступљеније мјере 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 6/8, 5/8 и 3/2. Обрасци метра и ритма напјева су анализирани према врстама стихова и сразмјерном трајању слогова полазећи од почетног мелостиха и од краћих нотних вриједности ка дужим, те у том смислу можемо рећи да се ритмичка и метричка основа у већини случајева поклапају, док облик текста и напјева може бити исти и/или различит.

Што се тиче ритмичких система, најчешће су коришћени ђусто силабик (*giusto syllabic*), дистрибутивни и парландо рубато систем,¹⁷ а метричке стопе укључују процелематикус, пирихијус, јамб, анапест, дактил, јоникус а миноре, пеон IV и спондеј. Сви напјеви припадају такозваном облику кратког¹⁸ напјева чија је пажња у току слушања усмјерена ка садржају текста који се може казивати и без напјева, али “напјев сам без текста не би могао никога да интересује”. Према Рихтману, такав напјев је подешен за “течно, јасно и експресивно тумачење садржаја”, описујући га као “одмјереног према стиху, силабичног и да одређује и одржава ритам казивања”, са мелодијском и ритмичком гипкошћу, промјенљивошћу и прилагођавањем текстуалног садржаја (Rihtman 1963: 62). Било да се ради о лирским или лирско-епским, односно лирско-наративним облицима, пјесме су најчешће испјеване у осмерцу (4+4; 3+2+3, 3+5), десетерцу (5+5; 4+6), затим шестерцу (3+3, 4+2), седмерцу (4+3) и рјеђе тринаестерцу (8+5), једанаестерцу (5+6, 6+5, 8+3) и петнаестерцу (7+5).

Закључак

Јелена Допуђа, позната као пионир етнокорееологије у Босни и Херцеговини, била је врсна казивачица и на пољу вокалне традиционалне музике првенствено

¹⁷ *Giusto syllabic* је силабички организован ритам гдје се сваки слог пјева на један тон (ријеч је о покретном ритму, тј. ритму без застоја који није нарушен дужим трајањима). Дистрибутивни систем подразумијева да је јединица мјере дјелива на мање вриједности, тј. да се ради о раздјелном систему који може бити двојиделни (бинарни) и тродиделни (тернални), односно симетрични и несиметрична. Парландо рубато систем је систем ритма у ритму ријечи, односно неравномјерног извођења ријечи, који се може појавити у рецитативном карактеру, мелизматично или као прелазни облик.

¹⁸ Примјена кратког напјева се односи на дугачке пјесме (на пјесме са великим бројем стихова), најчешће наративног карактера које не морају бити искључиво епске, о чему је било ријечи раније.

Сарајевско-романијског краја, а и шире. Одрасла је у породици која јој је пренијела љубав према традиционалној музици и играма, плесовима, те је поједине облике усвајала још од дјетињства. С обзиром на опис посла којим се бавила, упознала се и са другим облицима које је преузела, запамтила и пренијела даље на начин да је била казивачица Рихтману и Мулалићу, остављајући тако траг иза себе и на том пољу. Већина њеног репертоара је представљена у овом раду и интерпретирана је на основу нотних записа и појединих додатних напомена у самим рукописима. Напјеве можемо класификовати као облике који припадају сеоској традицији, а проналазимо и неколико примјера градске праксе. У ритмичким обрасцима између села и града нема већих разлика, док су разлике примјетније у тонским низовима и односима који су за њих карактеристични. Нажалост, због тадашњих техничких разлога, иза Допуђе нису остали звучни снимци који би нам употпунили слику њеног вокалног израза и стила уз постојеће детаљно израђене нотне записе са свим потребним подацима.

О Допуђином лику и дјелу је мало писано, чак и у научним круговима, са изузетком часописа *Narodno stvaralaštvo Folklor* из 1982. године, под поднасловом “Посвећено етнокореологу Јелени Допуђи” и зборника радова *Zbornik radova: proslava 110 godina rođenja prve bosanskohercegovačke etnokoreologinje Jelene Dopuđe* из 2014. године (Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija – Muzikološko društvo FBiH – ICTM Nacionalni komitet Bosne i Hercegovine). Међутим, оно што остаје као трајна успомена јесте њен многострани рад и посвећеност народном стваралаштву те широка и несебична примјена знања, вјештина и умијећа из богате народне музичке и играчке, плесне традиције Босне и Херцеговине. Без обзира на различите контексте и концепте времена, живота, рада, услова и околности истраживања, на нама је да бринемо, изучавамо, интерпретирамо и пишемо о лику и дјелу људи који су свима нама утабали стазу и отворили пут ка љепоти спознаје сопствене културе, традиције и идентитета кроз најљепши могући начин – народно стваралаштво.

Кроз овај рад, из коришћених примјера и урађене анализе може се установити да је Допуђа (пored пјесама из свога краја) у доста случајева препјевала напјеве које је претходно чула у другим контекстима и од других казивача. У том случају, стварна вриједност записа и њиховог представљања, осим записивања ради записивања у складу са тадашњом методологијом теренског рада и истраживања, даје нам претпоставку да су записи њеног пјевања примарно служили и као начин да се запише оно што се (из различитих разлога) иначе није имало прилике записати. То се прије свега односи на пјесме покупљене уз пут, у неформалним ситуацијама, затим од (старијих) особа које можда у моменту истраживања нису могле изводити поједине напјеве и сл., али и као начин испољавања како индивидуалних тако и колективних идентитета кроз интерпретацију овакве народне умјетности. С друге стране, претпостављамо да је и сама Допуђа била свјесна важности биљежења разноврсних народних вокалних музичких облика, макар и у форми констатовања, те се нашла с друге стране терена као казивачица, а не као истраживач, те је и на тај начин дала могућност за даља истраживања и другачије приступе укупној грађи.

Коришћени извори и литература

- ФАЗМ – Фолклорни архив Земаљског музеја (фасцикле са архивским листићима)
Институт за музикологију Музичке академије Универзитета у Сарајеву
- Гуја, Зорана (2017), Народна музичка традиција Пала и околине, Пале: Народна библиотека Пале.
- Пејовић, Роксанда (1961), “Утицај фолклора народноослободилачке борбе на уметничко стваралаштво“, Рад VIII конгреса Савеза фолклориста Југославије у Титовом Ужицу 1961, 269-274.
- Čavlović, Ivan (2011), *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo: Muzička akademija.
- Fulanović-Šošić, Miroslava (1982), “Jelena Dopuđa – život i rad“, *Narodno stvaralaštvo Folklor* XXI/82–84, 1-5.
- Gušić, Sejdaliya, Gašić, Milena (2018), “Personal fonds of Mustafa Mulalić – was it under embargo!?”, *Moderna arhivistika* I/1, 125-132.
- Harding, Sandra (1987), “Introduction: Is There a Feminist Method?”, *Feminism and Methodology*, 1-14.
- Karača Beljak, Tamara (2014), *Zvučni krajolici: pogled na vokalne fenomene Bosne i Hercegovine*, Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu, Institut za muzikologiju.
- Karača Beljak, Tamara (2019), *Uvod u etnomuzikologiju: etnomuzikološka čitanka Bosne i Hercegovine za studente Muzičke teorije i pedagogije*, Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, Institut za muzikologiju.
- Lomax, Alan (1972), “Brief Progress Report: Cantometrics-Choreometrics Projects”, *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 4, 25th Anniversary Issue, 142-145.
- Lord, Albert (1990), *Pevač priča (I) teorija*, Beograd: Idea.
- Milošević, Vlado (1961), *Krajiške borbene pjesme II*, Banjaluka: Narodni muzej.
- Rakočević, Selen (2014), “Rukopisna ostavština etnokoreologa i koreografa Jelene Dopuđe”, u: Talam, Jasmina Karača Beljak, Tamara (ur.) *Zbornik radova: proslava 110 godina rođenja prve bosanskohercegovačke etnokoreologinje Jelene Dopuđe*, Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija – Muzikološko društvo FBiH – ICTM Nacionalni komitet Bosne i Hercegovine, 20-42.
- Rihtman, Cvjetko (1951), “Polifoni oblici u narodnoj muzici Bosne i Hercegovine”, *Bilten Instituta za proučavanje folklora u Sarajevu* I, 7-20.
- Rihtman, Cvjetko (1963), “Oblici kratkog napjeva u narodnoj tradiciji Bosne i Hercegovine”, *Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu, etnologija* XVIII, 61-75.
- Rihtman, Cvjetko (1974), *Zbornik napjeva narodnih pjesama Bosne i Hercegovine – dječje pjesme*, Građa, knj. XIX, Odjeljenje društvenih nauka, knj. 15, Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine.
- Rihtman, Cvjetko (1986), *Zbornik napjeva narodnih pjesama Bosne i Hercegovine – svatovske pjesme*, Građa, knj. XXV, Odjeljenje društvenih nauka, knj. 21, Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine.
- Simić, Ljuba (1962), “Pripovijedne i lirske pjesme”, *Glasnik Zemaljskog muzeja, etnologija* XVII, 199-225.
- Škaljić, Abdulah (1966), *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Sarajevo: Svjetlost.
- Talam, Jasmina, Karača Beljak, Tamara (ur.) (2008), *Legat akademika Cvjetka Rihtmana I dio*, Sarajevo: Univerzitet u Sarajevu – Muzička akademija u Sarajevu – Institut za muzikologiju – Biblioteka ethnomusicologica – Muzika i arhiv.
- Talam, Jasmina (2017), *Pripovijedanje kroz pjesmu: narativni oblici u narodnoj muzičkoj tradiciji Bosne i Hercegovine*, Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu.

On the other side of the field – Jelena Dopuđa as a narrator

Summary

Jelena Dopuđa is known in the world of folklore as the first ethnochoreologist in Bosnia and Herzegovina, an excellent connoisseur of the dance tradition and practice of Bosnia and Herzegovina. In addition to ethnochoreological work, both at the Institute for the Study of Folklore, at the congresses of the Association of Yugoslav Folklorists, and in folklore amateurism. Dopuđa's contribution in the field of vocal tradition is almost unknown. Namely, Dopuđa was extremely familiar with the folk music tradition through vocal forms which, based on her singing/narration, were written down and remained *on paper*. In that way, she found herself on the *other side of the field* and left behind a large number of songs, primarily from the Sarajevo – Romanija region, where she comes from, and beyond. In this paper, the above songs, ie. narrations, which are mostly stored in the Folklore Archive of the Ethnological Department of the National Museum in Sarajevo, in the legacy of Cvjetko Rihtman, ie. Institute of Musicology of Academy of Music, University of Sarajevo, and in several separate editions of collections of wedding and children's songs of Bosnia and Herzegovina. Most of her repertoire is presented in this paper and interpreted on the basis of musical notation and some additional notes in the manuscripts themselves, most of which belong to the rural tradition, as well as several examples of urban practice. There are no major differences in the rhythmic patterns between the village and the city, while the differences are more noticeable in the tonal sequences and relationships that are characteristic of them. Unfortunately, there are no sound recordings left behind Dopuđa that would complete the picture of her vocal expression and style with the existing detailed notes with all the necessary information. However, what remains as a lasting memory is her multifaceted work and commitment to folk art, and the wide and selfless application of knowledge, skills, and abilities from the rich folk music and dance tradition of Bosnia and Herzegovina.

Such Dopuđa's activity expressed through (re)interpretation of different traditional songs and singing styles is of great importance and it is important to present it because based on the recorded tunes we can make their analysis and observe them from different aspects. Some of the ways of analyzing the mentioned material are the presentation of the musical characteristics of songs, the context of their learning or adoption, performance and recording of singing, types and forms, but also the possibility of comparative and further research, which certainly provides additional value for studying such vocal forms.

Through this presentation, from the examples used and the analysis done, it can be established that Dopuđa (in addition to songs from her region) in many cases sang tunes that she had previously heard in other contexts and from other narrators. In that case, the real value of the songs and their presentation, apart from *recording for recording* in accordance with the then methodology of fieldwork and research, gives us the assumption that the records of her singing primarily served as a way to record what were not possible to writing from various reasons. This primarily refers to songs *picked up* along the way, in informal situations, then by (older) people who may not be able to perform certain tunes, etc. at the time of research, but also as a way of expressing both individual and collective identities through the interpretation of such folk art. On the other

hand, we assume that Dopuđa herself was aware of the importance of recording various folk vocal musical forms, even in the form of statements, and found herself on the other side of the field as a narrator and not as a researcher, thus giving the opportunity to further research and different approaches to the overall material.

Key words: Jelena Dopuđa, fieldwork, musical-folklore material, vocal tradition, Sarajevo-Romanija region, Bosnia and Herzegovina