http://www.etnolog.org.ua

Нашарованість однієї метафори. Голос та сльози як axis mundi [1]

Єленка Пандуревич

УДК 390.3

Yelenka Pandurevych. The Complexity of a Metaphor. Voice and Tears as the Axis Mundi. In this paper, the focus is on the archaic magic formula related to voice and tears, viewed in the context of ritual connection between heaven and earth by building symbolic Cosmic axis (axis mundi). Since there is already formed recognizable narrative nucleus in conjuration texts, to which it is primarily associated, we followed the way to the constitution of the oral poetic formula through observing a number of different syuzhet models incorporating the theme of «great weeping» as stylized form of the phrase «voice to the sky, tear to the soil» which, in a specific way, works in texts of simple forms. The basic semantic core (one's sense of vulnerability and need to be mediated by higher powers to overcome it) remained preserved despite the high degree of stylization, and its release and reception depend on the intention of the genre and, above all, the cultural context that prevailed at that time.

Key words: voice, tears, archaic magic formula, building symbolic axis.

Јеленка Пандуревић. Слојевитост једне метафоре. Глас и сузе као axis mundi. У овом раду, у средишту пажње нашла се архаична магијска формула везана за глас и сузе, сагледана у контексту обредног успостављања везе између неба и земље симболичким грађењем Космичке осе (axis mundi). Будући да се већ у бајаличким текстовима, за које се превасходно везује, обликовао препознатљив наративни нуклеус, пут до конституисања усменопоетске формуле пратили смо уочавајући низ различитих сижејних модела у које је уграђен и мотив «великог плакања», као стилизована форма синтагме «гласом до неба, сузом да земље», која, на специфичан начин, функционише и у текстовима једноставних облика. Основно семантичко језгро (човјеково осјећање угрожености и потреба да се уз посредовање виших сила превазиђе) остало је сачувано упркос високом степену стилизације, а његово ослобађање, односно рецепција зависе од жанровских интенција и, прије свега, од културолошког контекста који у датом тренутку преовладава.

Кључне речи: глас, сузе, архаична магијска формула, симболичко грађење.

Усупереч усім незрозумілостям (або саме через це), вже сама назва статті, тобто процедура її поділу, могла б вказати на її зміст. Це перш за все було б нагадування кількох основних теоретичних і методологічних припущень, якими визначається природа, функціонування та рецепція уснопоетичних текстів.

Фольклорні твори поліетапні у тому розумінні, що кожна народна пісня може, ба навіть мусить бути складена з хронологічно різнорідних елементів [26, с. 254]. Тому кожен уснопоетичний текст є своєрідним палімпсестом, чиє прочитання залежить від знань тлумача про традиційну культуру та зміни, що впливали на її трансформацію, як і від його уяви при спробі встановити й реконструювати актуальний та попередній текстуальний шар. Сербська усна література, як і решта форм сербської народної творчості, створюється на межі двох різних ідеологій, тобто на двох різних релігійних традиціях, а тому про інтертекстуальність уснопоетичної традиції найчастіше говорять, як про синкретизм або нашарування язичницьких та християнських культурних моделей. Метою цієї праці, отже, є вкотре на сербському матеріалі показати «зіткнення потоків», «передачу матеріалу», «феномен нашарування», і приклади «специфічної фольклорної контамінації» [9, с. 33–39], словом, процеси художньої стилізації нашарованого фольклорного матеріалу.

Ідентифікація різночасових сегментів ускладнюється тим, що вони у фольклорних текстах існують паралельно і водночас взаємопроникають та створюють стійкі структури [17, с. 59]. Відношення усного та обрядового фольклору можливо реконструювати, особливо беручи до уваги той факт, що з тих самих міфологічних систем випливає як стилізація обряду, так і образність поетичної мови [3, s. 234], і що точки перетину літературного тексту і міфопоетичної картини світу, яка в цей текст вбудована, активуються у стабільних, але творчо активних формулах. У працях Мір'яни Детелич, Хатиджі Крнєвич, Снежани Самарджії [2], Бошка Сувайджича, які зазвичай виходять за рамки початкових, гомерових досліджень, формула розглядається як динамічний компонент усної літератури і в змістовому, і в структурному плані. Формула охоплює не лише різноманітні вирази та композиційні конструкції, а й значно ширші пласти традиції. З огляду на це вони є носіями кодованої інформації, зберігачами тяглості – мотиву та значення, витоки яких лежать у давній дохристиянській сфері сакрального і які б навіть у контексті «народної релігії сербів» [1, s. 55–63] було б непросто зберегти. Активуючи досить складні системи асоціацій уже в самому процесі уснопоетичної комунікації, формули остаточно впливають на горизонт очіку-

http://www.etnolog.org.ua

вань слухачів, а також читачів, які цей текст сприймають перш за все як літературний.

Один із типів чаклунських текстів (поширених у центральній частині Балкан серед слов'янського і частково румунського населення), що його Любінко Раденкович називає «розповіддю про страждання та зцілення людини» [21, с. 33–36], взятий за основу для цього аналізу, тим паче, що постійність цієї моделі засвідчена й сучасними дослідженнями [10, с. 416–419]. Текст заклинання як вербальний код автентичної обрядової ситуації вже своєю наративною основою свідчить про зіткнення язичницьких та християнських течій: ідеться про зустріч жертви, яка «пищить голосом до неба, сльозами до землі» і Богородиці, яка чує цей плач і направляє до чаклуна, що вилікує його. Хоча спасіння, яке, хоч і опосередковано, однак приходить від Богородиці, вказує на християнський контекст, основна міфічна семантика не порушена: людина в небезпеці «голосом до неба, сльозою до землі» символічно будує космічну вісь, якою виражає потребу відновити порядок. Обрядова безперервність вертикальної комунікації має за мету подолання кризи відновленням гармонії, яка належить сакральному часові початку.

Одним з найважливіших символів архаїчних культурних систем є axis mundi – космічна вертикаль, вісь світу, яка пов'язує святі небесні простори із хтонічними. Її функціонування засноване на споконвічній потребі єднання неба й землі і визначення місця людини в просторі. Нагадаємо, що в міфічних картинах і текстах ця система конкретизувалася в об'єктах, спрямованих до неба (це може бути і стовп, і гора, і драбина). Найчастіше це було дерево, яке разом зі своїм корінням, стовбуром та вічнозеленим або постійно обновлюваним листям символізувало зв'язок між небом та землею. Мотиви вознесіння, провалювання, польоту, падіння, підіймання або спускання втілюють переконливе переважання вертикальних меж між світами, часто і без конкретизації вісі як об'єкта в просторі. Така універсальна міфічна парадигма у старозавітній символіці також присутня як «дерево життя» у Розповідях Соломона або як дерево, яке уві сні бачив Навуходоносор. У християнстві за посередництва хреста і того, хто страждає, встановлюється комунікація землі з небом, людини з богом, і водночас рятується цілий світ. Незважаючи, отже, на те, про який зразок ідеться – язичницький або ж християнський, зв'язок між небом та землею «завжди конкретизується через картини чуда – Божих і святих, якими людський світ із хаотичного перетворюється на впорядкований» [7, с. 80]. У цьому розумінні і чаклунський лемент людини, яка перебуває в небезпеці, «голосом до неба, сльозою до землі» відкривається як можливий варіант axis mundi.

Уснопоетичні тексти, на яких засновано аналіз, відібрані з метою вказати на інтеркультурологічно зумовлену нашарованість поетичної метафори і її можливе міфічне джерело, а народні балади, завдячуючи специфічній поетиці, дають нам різнобічний матеріал. Незалежні від обряду [3], такі пісні значною мірою зберегли інформацію магічної та міфічної природи, при чому вимоги жанрових конвенцій відіграли тут вагому роль: наближеність потойбічного, відчуття вразливості та немочі, яке з'являється при контакті із силами, незмірними зі стражданнями людини. Та особливо, не лише у сенсі алюзії на розподіл ролей всередині обрядового сценарію, жіночі персонажі, чия емоційна реакція не обмежена ні моральним кодексом патріархальної культури, ані поетичними законами жанру. Важливо також вказати на контекстуальну інформацію, яка приводить нас до жінок-оповідачів та жіночої публіки, при цьому домінування родинного коду та раціоналізація у напрямі психологічного формування центрального мотиву є одним з основних видів деритуалізації і трансформації архаїчної основи та її інтегрування в уснопоетичному тексті. Водночас можливості цього дослідження чітко обмежені, тематико-мотиваційна дисперсія жанру досягнена вибором текстів, у яких ставлення до смерті виведене як основна кризова ситуація, перенесена в родинні рамки, з особливим акцентом на ті з них, у яких зав'язки сприймаються як порушення гармонії мікро- та макрокосму замахами на різноманітні табу і зумовлені ними правила поведінки.

Зав'язка у баладі, яку Вук Стефанович Караджич видав під назвою «Милета и Милица» [4], починається, коли Ерцег Стеван отримав «три книги», у яких йому доручено «зібрати по Боснії героїв» для війська царя і при «взятті» дотримуватись прописаних правил: «Гди је један, ту да не узимаш; / Гди су по два, ту да не растављаш; / Гдиноли су по три, по четири, / Једногузми, а друге остављај» [15, пісня 729]. Відомо, що ці «правила» продиктовані звичаєво-правовими нормами, які гарантували існування та виживання патріархальних родинних спільнот. На основі історичних документів, які свідчать про спроби Карагеоргія Петровича створити регулярне військо [20, с. 415], упевнено можна стверджувати, що він дотримувався цих неписаних законів, наказуючи своїм підлеглим, щоб ті брали не «једноглавце» (єдиного сина), а хлопців «из задружнији кућа» (з хати задруги). Невідомо, наскільки стара ця звичаєва норма, але свої «законні» рамки вона отримала лише за доби Повстання, а порушення цих прописів послужило першим поштовхом для формування цієї балади, оскільки сам Ерцег Стеван «не слуша шта му књига каже / већ он чини што је њему драго» [15, пісня 729], а також «...кнезови неправду чинише, / не слушаше Ерцега Стевана, / већ купе без реда и правде» [24, пісня 275].

Лише в кількох рядках балади «Милета и Милица» представлено низку деталей, які вказують на комплекс поховальних звичаїв. Потрібно передусім вказати на параметри простору, тому що саме на березі моря історично тема постає як міфічна, а ціла низка деталей підтверджує, що море – це не лише реальний простір, але й міфічний як кордон між двома світами [29, с. 51–75] [5]. «Легкі човни» та судна, що перевозять воїнів через море до чужої країни, являють собою смислове ядро, яке неминуче викликатиме асоціації з Хароном та його супутниками, а ще вкаже на можливі алообрази [6].

Зрозуміло, що семантика межового простору і деталі, як-от процесія скорбних жінок, які проводжають бійців, і особливо, табу озиратися, відірвала пісню від реального плану подій і ввела її в коло «потойбічних тем». Із цього погляду, мотив великого плачу реалізовує свій семантичний потенціал на значній віддалі від міфічного, обрядового та звичаєвого, до емоційного: «Заплакала сестрица Милица / сузама је море замутила, / с уздисаји галију устави». Такі події, зважаючи на порушення, оспіване на початку пісні, можуть вважатися карою, а введення формули чуда (у мить, коли безвихідь людського становища стає воістину драматичною) – одкровенням:

Ал беседе на мору бродари:
«Бога теби, Ерцеже Стеване,
Отпусти нам тог брата Милету
И његову сестрицу Милицу,
Јербо ћемо погубити главе –
Сузама је море замутила,
С уздисаји галију устави!»
Стево пушта тог брата Милету
И са братом сестрицу Милицу.
Мили боже, чуда големога,
Ди је сестра брата исплакала! [24, пісня 275] *

Розглядаючи баладу «Милета и Милица» в контексті потойбічних тем і мотивів, Боже «чудо величне» сприймаємо лише як чудо оживлення [7], а події, описані в пісні, представлені у світлі відомих мотивів – втручання у спокій померлого сльозами та зітханнями, як-от у тексті про сестру, яка своєю величезною тугою та слізьми не дає спокою померлим братам. Також, аналогічно до таких, зовсім інших оповідань про порушення звичаєвого та морального кодексу, існують і такі, де диво з'являється як безпосередній наслідок великого плачу. Найвідомішою серед сербських народних пісень, звичайно, є балада «Браћа и сестра», коли Бог, що наслав чуму на смерть «дев'ятьох милих братів», стривожений сестриними сльозами, надсилає своїх янголів вирішити одну «людську нестерпну ситуацію» [8]:

Љуто пишти сестрица Јелица,
љуто пишти јутром и вечером;
ал се милу богу ражалило,
па он посла два своја анђела,
до бијела гроба Јованова,
Јованова, брата најмлађега;
Вашијем га духом заданите,
Од гроба му коња начините,
Од земљице мијесте колаче,
Од покрова режите дарове:
Спремите га сестри у походе [16, пісня 8].

У варіанті обидві балади з Войної Країни, божа милість також мотивована сльозами сестри:

«Мили Боже чуда големога!
Куд гођ иде племенита Дуња
Куд гођ иде сузе пролијева,
А плачући браћу кунијаше.
Творцу Богу сузе додијаше,
Па позивље два анђела млада...» [10, с. 23].

У цьому прикладі «Бог-творець» є не лише всемогутнім та дивовижним господарем життя і смерті, а й Deus ex machina. Таку функцію Бога бачимо і в баладі «Града граде три брајана млада» [18, с. 187], яку (хоча вона належить до типу, яскраво представленого відомою баладою «Зидање Скадра» [19, с. 340–343] і також присвячена темі замурованої молодої жінки) епілог все ж таки суттєво вирізняє з-поміж чисельних та відомих варіантів. Відомо, що майже всі балади цього циклу наголошують на трагедії матері, яка, йдучи на смерть, залишає «чадо безсиле». У них останні миті будуть сяяти справжньою теплотою материнської любові, про яку свідчитиме диво в камені і після її смерті, та варіанти з Краю значною мірою відступають від усталеної сюжетної моделі: Бог змилується на плач безневинної та враженої дитини і пошле своїх янголів його захистити:

Плаче Ружа и Богу је жао.
Боже посла два анђела млада:
«Ој анђели, двије моје слуге,
Ви идите, па развалте кулу,
А извед'те ону вјерну љубу!»

Таким чином, в останню мить сюжет про замуровану людську жертву змінено мотивом про великий плач та божественну інтервенцію як його наслідок.

На межі балад і віршованих християнсько-моралістичних легенд містяться пісні про невтішну матір, яка своїми сльозами не дає спокою померлій дитині. Хоча вибір «потойбічної теми» вказує на табу, вірування та звичаї, якими регулюється ставлення до покійного, найдавніші записи наявні в прозі («говоріння духовні» або «проповіді»), та свідчать про могутній вплив церковної літератури [19, с. 295–301; 2, s. 125–129]. Аналогічні за тематикою усні ліричні оповідання часто містять майже таку саму формулу, хоча сюжетна модель, у рамках якої вона функціонує, повністю відрізняється: «Мајка кука над својим јединком, / кукала је три године дана / И самом се богу ражалило / па он спреми са неба анђеле...» [6, с. 288]. За Божого посередництва матір бачить своє неспокійне дитя в мокрій сорочці, або як у слабких руках носять повний глечик її жагучих сліз, який кожного дня стає дедеалі тяжчим. В одному з варіантів цієї балади [5, с. 173] розгніваний Бог запитує в дитини, яка, вочевидь, порушує усталений райський порядок: «Што су твоје утрнуте свиђеће, / што је теби мокра кошуљица?». Нещасне дитя, звинувачене та принижене без власної провини, відповідає, що сорочка мокра від сліз його матері, а свічки гасять її зітхання.

У цьому випадку асоціація із магічною практикою або відсутня, або її вербальну формулу зображують як

* Тут і далі біля посилання наводиться порядковий номер пісні, поданої в публікації.

http://www.etnolog.org.ua

неефективну та деструктивну. Очевидно, що мотив великого оплакування сьогодні функціонує у межах інших релігійних та культурологічних парадигм, де основним параметром будови світу є не природні закони, не звичаєво-правові норми традиційних спільнот, а не осягнена людиною божа воля та недоторканність божого давання. Принагідно доцільно звернутися до теми Голгофи, яку в народних піснях супроводжує завжди присутній, хоча й неодноково наголошений, акцент на біблійній легенді, в чиєму підтексті вона, особливо через апокрифічний мотив Ісусового зречення матері, нагадує і «почуття нездоланної прірви, відчуження між тими, хто живий, та небіжчиками» [2, s. 128]. У пісні «Плач мајке за сином» [14, пісня 245], окрім тих, які відносяться до намірів жанру, основна наративна ситуація висвітлена з погляду матері, яка оплакує своє мертве дитя: «Божја мајка сузе рони / Е јој сина уграбише, / И на крсту разапеше…». Тягар материнських сліз та зітхань чітко наголошений, а її горе, і страждання її сина не мають більше змоги створити чудо: «Теже су ми сузе твоје, / Но на крсту муке моје; / Тежи су ми јади твоји, / Но на крсту чавли моји».

Страждання Боголюдини є водночас і звільненням, а архетипне уявлення axis mundi цілком втілилося в символіці розп'яття. Мотив великого плачу, втративши своє магічне підгрунтя, продовжив функціонувати, наголошуючи не лише на величині, а й на неминучості самопожертви.

Парадигма самопожертви знайшла своє відображення в досить популярній свого часу партизанській народній пісні «На Кордуну гроб до гроба». Зовсім атеїстичні ідеологічні межі присвоїли, парадоксально, не лише композицію та побудову окремих рядків та паралелізмів, а й уснопоетичну і традицію середньовічної церковної літератури [2, s. 129–132]. Вимога не тривожити спокій покійника тут також потіснений, але вже не ідеєю «жертви за людину», а пафосом партизанської «смерті за свободу»:

Не плач, мила мајко моја,
Тежа ми је суза твоја
Него црна земља моја.
Хајде, мајко, дому своме,
Не долази гробу моме.
Хајде, мајко, кажи роду
Да се бори за слободу [9].

Мотив великого плачу міг би мати витоки в язичницьких та магічних практиках, але з відходом та забуттям первісного тексту, відібраний та виокремлений сегмент чаклунського тексту отримав окремий статус уснопоетичної формули [10]. Набувши нових значень, міфічно-магічний контекст образного виразу «голосом до неба, сльозами до землі» зазнав змін, які можна було простежити як процес підпорядкування певної пре-метафори етичному або естетичному началу. Магічна формула, що функціонувала як введення до ритуальної дії з метою зцілення людини, яка страждає, в уснопоетичних текстах отримала нові масштаби, що їх ми розпізнали як стилізовану формулу або сюжетний зразок художнього слова. Оскільки в розпізнаванні фігури і тлумаченні її семантики остаточний вплив має не лише жанровий сигнал, а й культурологічний контекст усного твору, який обумовлює чутливість слухачів, очевидно, що та сама картина не мусила завжди однаково функціонувати. Текст заклинання як вихідний етнографічний матеріал, розкрився завдяки метафоричності поетичної мови, а наративне і семантичне ядро, основою якого є потреба людини під загрозою відновити порушений порядок, поза обрядовою практикою сформувалася відповідно до жанрових вимог простих форм, а також до актуальних культурних парадигм.

Примітки

[1] Синтагма «голос і сльози як axis mundi» вміщена в назву цієї статті з метою вказати на однойменну частину студії Любінка Раденковича про символіку світу в народній магії південних слов'ян [21, с. 33–36], яка послужила ідейною основою для одного можливого тлумачення уснопоетичного тексту, тобто для перевірки його позиції між літературним та обрядовим.

[2] Назвою цієї праці ми намагалися вказати і на функціональність, і на гнучкість визначених тут методологічних рамок [12, с. 39–75].

[3] Тут потрібно наголосити на тому, що наука не повністю відповіла на запитання, за яких обставин та для яких цілей такі пісні колись виконували. Хоча й не чисельні, вказівки на контекст виконання, а особливо їхній архаїчний зміст, засвідчують, що їх могли співати і в різноманітних обрядових ситуаціях. Про зв'язок балади та обряду та можливий генетичний зв'язок з ритуальною поезією, а також про способи, у які балади як функціонально перекодовані тексти продовжують існувати, див. у праці З. Карановича [11, с. 222–283].

[4] Записи балади «Милета и Милица» (три варіанти якої, що їх ми тут розглядаємо, лише трохи відрізняються) із Вукової збірки. У першій книзі Сербських народних пісень [15, пісня 729] Вук видав суттєво змінений запис Марка Утвича, тому редактори Державного видавництва, не зрозумівши, що йдеться про ту саму пісню, первісний запис надрукували в п'ятій книзі [14, пісня 694]. Третій запис дуже подібний [15, пісня 275].

[5] Веселин Чайканович подає низку переконливих аргументів, якими доводить, що серби вірили в існування іншого світу по той бік моря. Окрім пускання води на Великий четвер, вірування в мертве царство за морем підтверджують ще три звичаї: кидання кукурудзяного лушпиння у річку після заходу сонця в період сівби, кидання у воду перших панчох, які сплела маленька дівчинка, та кидання у воду або джерело намистинки чи талера, що їх за життя на шиї носило дитя, яке померло [28, с. 351–353].

6 Див.: [15, пісня 209].

[7] Дослідження Сміляни Джорджевич розкривають магічний текст заклинання ввідною формулою, характерною для моделі, яка називається «плач хворого», в одному цікавому для нас аспекті: «Спрямованість дії (у тексті – заклинання) на хворого попри очікувану спрямованість на хворобу, мотив викопування хворого з могили, а також введення у традиції несподіваного для такого типу тексту локусу – могили як місця вигнання "нечистої сили", вказує на лексичні та семантичні інновації тексту…» [10, с. 418]. Можна припустити, що зазначені інновації вже наперед зведені в найширші рамки традиції, оскільки поза обрядовим контекстом з'являється можливість асоціативного зв'язку із «дивом оживлення», яке особливо на прикладі, який іде далі, дійсно конкретизується як піднімання з могли.

[8] Зав'язка у баладі «Браћа и сестра» ґрунтується на ритуальному порушенні – відсутності «гостей» як останньої ланки у низці звичаїв, які творять весільну церемонію. Найважливішу етнологічну літературу про це наводить Нада Милошевич-Джорджевич [19, с. 318], а архаїчні відправні точки цієї пісні висвітлює Хатиджа Крнєвич, наводячи цілий ряд прихованих міфлогем [9, с. 33–71].

[9] У багатьох варіантах останній рядок такий: «да сам пао за слободу» (див. працю М. Бошкович-Стуллі [2, s. 132]).

[10] Висновок про те, що майже всі обрядові тексти, про які йдеться, зафіксовані на Далекому Сході (Східна Сербія), а балади із різноманітними варіаціями мотиву великого плачу – здебільшого на Далекому Заході (Война Граница) сербського етнічного простору, поребує перегляду та додаткової аргументації.

Література

1. *Bandić D.* Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko: Ogledi o narodnoj religiji. – Beograd, 1990.

2. *Bošković-Stulli M.* Usmena književnost // Povijest hrvatske književnosti. – Zagreb, 1978.

3. *Frejdenberg O.-M.* Mit i antička književnost / prevod Radmila Mečanin. – Beograd, 1987.

4. *Беговић Н.* Живот и обичаји Срба Граничара. Репр. вид. Загреб, 1887. – Београд, 1986.

5. *Беговић Н.* Српске народне пјесме Лике и Баније (које је сакупио и за штампу приредио Никола Беговић). – Загреб, 1885.

6. Босанска вила. Лист за забаву, поуку и књижевност. – Сарајево, 1885–1914.

7. *Детелић М.* Митски простор и епика. – Београд, 1992.

8. *Детелић М.* Урок и невеста. Поетика епскеформуле. – Београд ; Крагујевац, 1996.

9. *Диздаревић-Крњевић Х.* Утва златокрила. Дело творност традиције. – Београд, 1997.

10. *Ђорђевић С.* Магијски текст бајања: између вербалног табуа и фолкларизма // Српско усмено стваралаштво: зборник радова / ур. Н. Љу-бинковић, С. Самарџија. – Београд, 2008. – С. 389–429.

11. *Карановић З.* Архајски корени и модерна исходишта српске лирско-епске усмене поезије // Антологија српске лирско-епске усмене поезије / приредила З. Карановић. – Нови Сад, 1998.

12. *Караџић В. С.* Српске народне пјесме I // Сабрана дјела В. С. Караџића / прир. В. Недић. – Београд, 1975. – Књ. IV.

13. *Караџић В. С.* Српске народне пјесме II // Сабрана дјела В. С. Караџића / прир. Р. Пешић. – Београд, 1988. – Књ. V.

14. *Караџић В. С.* Српске народне пјесме, скупио их В. С. Караџић. Књига пета у којој су различне женске пјесме / прир. Љ. Стојановић. – Београд, 1898.

15. *Караџић В. С.* Српске народне пјесме, скупио их и на свијет издао В. С. Караџић. Књига прва у којој су различне женске пјесме. – Беч, 1841.

16. *Караџић В. С.* Српске народне пјесме, скупио их и на свијет издао В. С. Караџић. Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије. – Беч, 1845.

17. *Мелетински Е. М.* Питање примене структурно семиотичког модела у фолклористици / превела Р. Мечанин // Расковник. – Београд, 1982. – IX. – № 31. – С. 49–66.

18. *Милеуснић С.* Српске народне пјесме из околине Пакраца и Пожеге / прир. С. Гароња-Радованац. – Загреб, 1998.

19. *Милошевић-Ђорђевић Н.* Заједничка тематско-сижејна основа српско-хрватских неисторијских епских песама и прозне традиције. – Београд, 1971.

20. *Перовић Р.* Акта и писма на српском језику / прир. Р. Перовић. – Београд, 1975. – Књ. I (1804–1808).

21. *Раденковић Љ.* Симболика света у народној магији Јужних Словена. – Ниш; Београд, 1996.

22. *Самарџија С.* Обредна стварности метафора у једној песми из Ерлангенског рукописа // Научни састанак слависта у Вукове дане, зборник радова. – Београд, 2007. – 36/2. – С. 141–153.

23. *Самарџија С.* Слојеви једне метафоре (између календарске године и патријархалне задруге) // Годишњак катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима. – Београд, 2006. – Год. II. – С. 39–75.

24. Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стефановића Караџића. – Београд, 1973. – Књ. I.: Различне женске пјесме, за штампу приредили Живомир Младеновић и Владан Недић.

25. *Сувајџић Б.* Певач и традиција // Годишњак катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима. – Београд, 2007. – Год. III. – С. 239–261.

26. *Чајкановић В.* О врховном богу у старој српској религији // *Чајкановић В.* Сабрана дела из српске религије и митологије / прир. В. Ђурићю. – Београд, 1994. – III.

27. *Чајкановић В.* Сабрана дела из српске религије и митологије / прир. В. Ђурићю. – Београд, 1994. – I–V.

28. *Чајкановић В.* Студије из српске религије и фолклора (1910–1924) // *Чајкановић В.* Сабрана дела из српске религије и митологије / прир. В. Ђурићю. – Београд, 1994. – I.

29. *Чајкановић В.* Студије из српске религије и фолклора (1910–1924) // *Чајкановић В.* Сабрана дела из српске религије и митологије / прир. В. Ђурићю. – Београд, 1994. – II.

Переклад із сербської Ірини Маркович